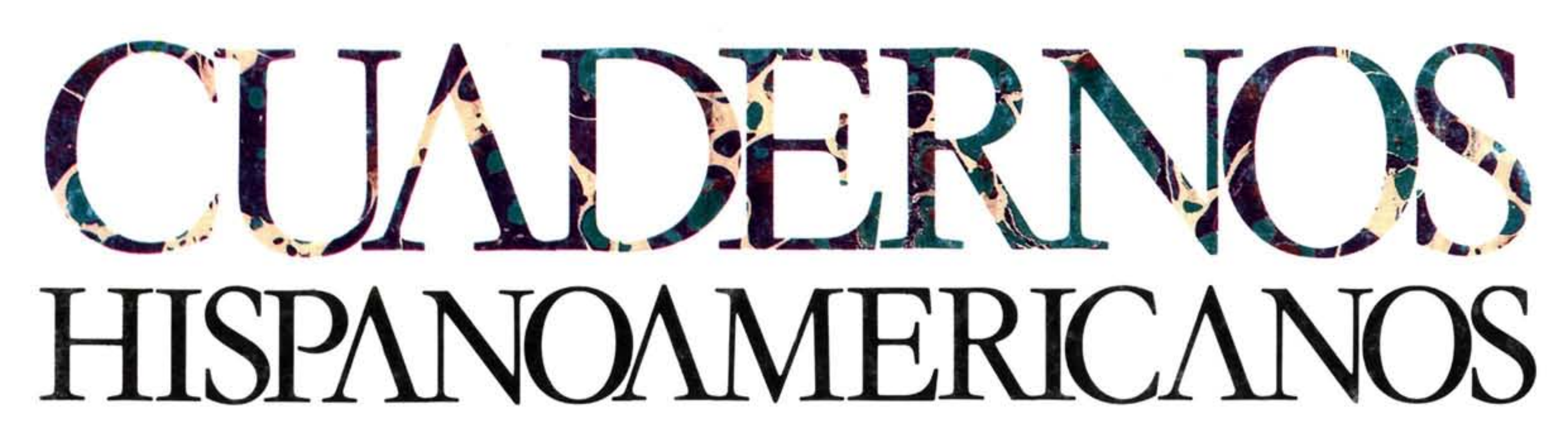


Septiembre 1989

471

Pilar Flores Guerrero
La luz y el Cuarto Centenario

Félix Grande
El enigma del humo

Antonio Fernández Spencer
Sobre Vicente Huidobro

Blas Matamoro
La novela no existe

Textos sobre Virgilio Piñera, El Bosco, Jean Cocteau,
Juan Rulfo, Antonio Machado, Roberto Arlt,
André Maurois, Roberto Juarroz y Octavio Paz



HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

JEFE DE REDACCIÓN
Blas Matamoro

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

ADMINISTRADOR
Alvaro Prudencio

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléf.: 244 06 00, extensiones 267 y 396

DISEÑO
Nacho Soriano

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

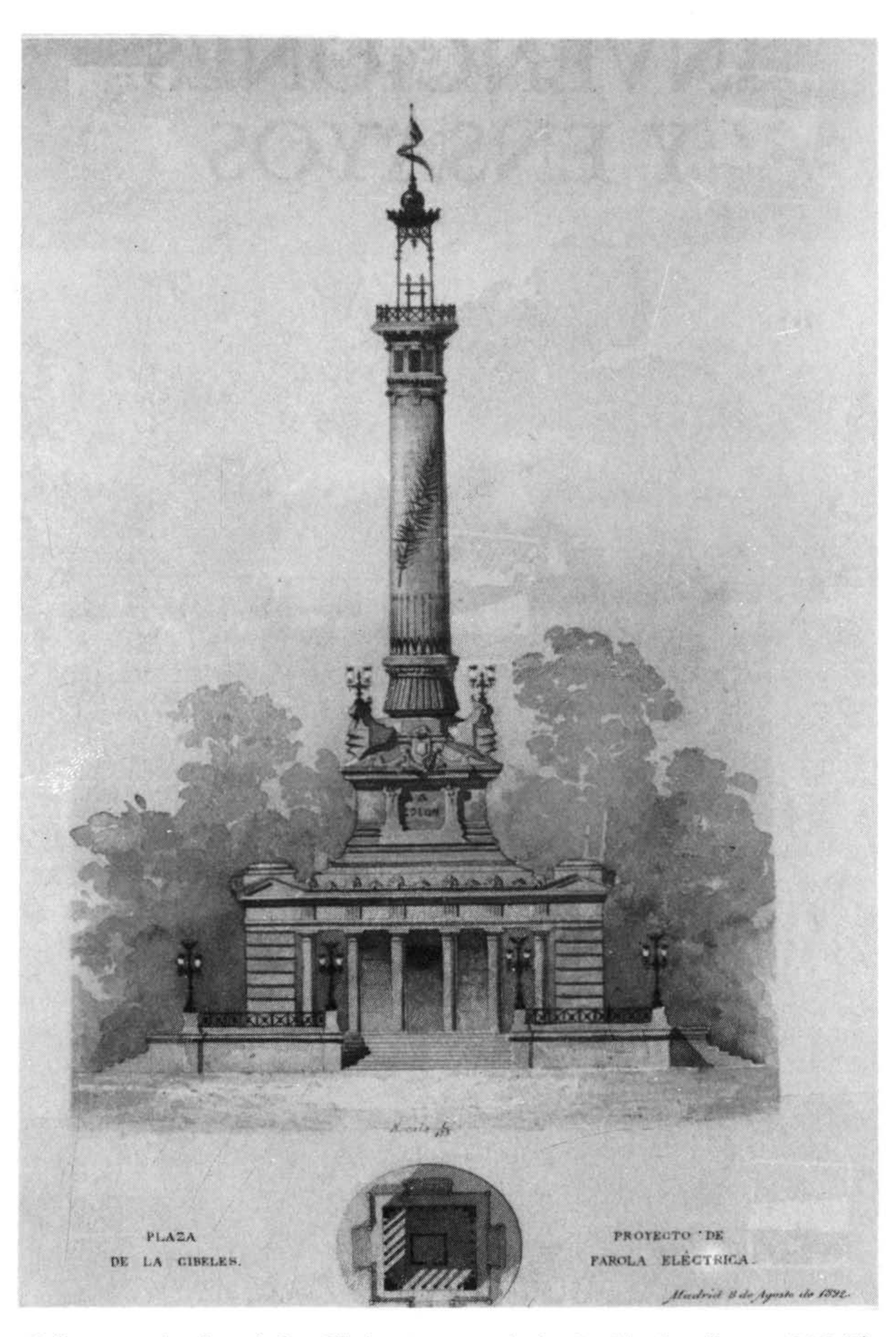
Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-89-003-0

471

INVENCIONES Y ENSAYOS

NOTAS

INVENCIONES Y ENSAYOS



Columna en la plaza de La Cibeles. Proyecto de farola eléctrica. (Asam. 10-70-62)

La luz y el cuarto centenario del descubrimiento de América: planos, proyectos y documentos

El año 1892 fue importante para Madrid. Las autoridades de la capital de España y sus habitantes pusieron ilusión y trabajo para lograr que por primera vez en cuatrocientos años se honrara la memoria de Colón y sus compañeros de aventura. Un aniversario que al fin podía celebrarse por igual a ambos lados del Atlántico.

Todo contribuía al éxito de la empresa, porque en el último decenio del siglo XIX se había desarrollado una gran cantidad de avances técnicos que iban a utilizarse con profusión. El más espectacular, sin duda, fue la luz eléctrica. Las primeras experiencias de alumbrado público por este método tenían ya casi cuarenta años. Los primeros ensayos tuvieron lugar en Francia hacia 1843, y desde entonces no se terminaron los intentos para conseguir industrializar el proceso. En 1878 y 1882 se instaló en la avenida de la O'pera el alumbrado eléctrico.

En Barcelona, en 1873, se montó la primera central eléctrica, y en 1881 empiezan en Madrid los primeros ensayos, vistos con enorme interés por comerciantes y artistas. Por real decreto de 1 de mayo de 1882 se encarga la iluminación del Palacio de Buenavista a la Sociedad Española de Electricidad. El Ayuntamiento ilumina el Retiro en las noches de verano, obteniendo la concesión la Compañía General de Electricidad. La instalación se inauguró el 13 de junio de 1882. Al año siguiente se constituyó la Sociedad Matritense de Electricidad. Sin embargo, los intereses de las «eléctricas» chocaron con el monopolio de la Compañía del Gas. Y esto unido a dificultades técnicas casi insalvables: luz demasiado intensa, averías frecuentes... retrasaron la comercialización de este tipo de alumbrado. Aún así, el progreso no podía pararse, y por Real Orden de 30 de marzo de 1888 se prohibió la luz de gas en el teatro. Entre 1890 y 1891 aparecen las dos más importantes compañías de electricidad que van a trabajar en Madrid, la Madrileña y la Inglesa de Electricidad.

Este tipo de iluminación se hace tan necesario que se construyen faroles de hierro forjado con lámpara de aro voltaico para fachadas de edificios representantivos como la Equitativa y el Banco de España.

En este ambiente es lógico que la electricidad brille «con luz propia» en las fiestas conmemorativas del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América[1]

[1] *Lafuente Alonso, Florentino L.,* El alumbrado de Madrid. *Madrid, Ayuntamiento Área de Urbanismo e Infraestructuras, 1986, págs. 66-71.*

1.—Calles, plazas y paseos

El Ayuntamiento de Madrid consideraba básico para conseguir el éxito en las primeras celebraciones que se hacían en Europa por el Descubrimiento de América hacer brillar la ciudad como si fuera un ascua de luz. Recordemos cómo Madrid se había desarrollado en este sentido. Incluso la comisión de fiestas en uno de sus dictámenes decía que la iluminación era de «imprescindible necesidad».

¿Qué se iba a iluminar? Es evidente que el primer problema lo planteaban los espacios urbanos, las calles, plazas y paseos de la ciudad. La Puerta del Sol, que seguía siendo el núcleo de la política madrileña, punto de cita de los ciudadanos y sus visitantes, y la Cibeles, eje del gran paseo aristocrático de Madrid, eran en estos años finales del siglo XIX los centros urbanos por excelencia. Y precisamente estas dos plazas son las que van a fijar y limitar las zonas proyectadas para la iluminación. Así, serán sujetos de la atención municipal todas las calles que desembocan en Sol: Alcalá, Montera, Carmen, Preciados, Arenal, Mayor, Esparteros, Carretas y Carrera de San Jerónimo. Se iluminará también el tramo Recoletos y Paseo del Prado, que iba, como todavía hoy, desde la estatua de Colón a la Fuente de Neptuno. Poniendo especial atención en su punto medio, la Cibeles.

Siguiendo estas líneas generales vamos a examinar qué trazas se presentaron al Ayuntamiento y qué características tenían.

La más completa e interesante fue la de la Compañía Eléctrica Madrileña del 16 de julio de 1892, firmada por Eduardo Delojo Aguado. Este proyecto, cuyo gasto total era de ochenta y ocho mil setecientas cincuenta pesetas resulta —utilizando una palabra tan querida en la época— espléndido.

1.° La construcción en la Puerta del Sol de nueve elegantes arcos artísticos, decorados según el proyecto que acompaño en las bocacalles de Alcalá —Montera, Carmen, Preciados, Arenal, Mayor, Esparteros, Carretas-Carrera de San Jerónimo— cuya armadura será de madera y hierro pintados y adornados con dos escudos, uno de España y otro de América; sus banderas correspondientes, más dos figuras alegóricas de la Fama adornando el todo. Cada arco llevará diez luces incandescentes a los lados, y un arco central de luz eléctrica, resultando un sorprendente conjunto, siendo una de las más nuevas y espléndidas iluminaciones hechas hasta el presente día.

2.° Como complemento necesario a tan hermoso adorno, se iluminará la fuente de la Puerta del Sol. El alumbrado será dispuesto alrededor del pilón, de tal modo que no se vea rodeando el mismo pilón con dos filas de macetas grandes para conseguir un efecto de luz maravilloso y fantástico.

3.° Desde la estatua de Colón a la fuente de Neptuno se colocarán cien grandes focos de luz eléctrica de gran potencia sobre postes de cinco metros, pintados, adornados con escudos, banderas y medallones, colocando otros cien postes para mayor lucidez de esta carrera de iluminación, entre los ya citados, cuyo adorno lo constituirán quinientas banderas, gallardetes, escudos americanos hermanados con el de España, unido el del excelentísimo Ayuntamiento de esta Corte, asimismo el de Barcelona y Huelva como punto de arribo y punto de partida para América del gran Colón.

4.° En el centro de la hermosa plaza de Cibeles se construirá el gran faro alegórico según el proyecto que acompaño, iluminado con focos eléctricos la gran esfera de cristales de colores, de la cual se destaca el nombre de Colón y la silueta de América. De las proas de las carabelas se destacan tres farolas, con otros tantos focos de luz poderosa para iluminar aquella parte. Las figuras que sustentan la base, como adornos importantes del monumento, son de gran tamaño (dos metros y medio) representando las cuatro partes del mundo: América, Europa, Asia y Afri-

ca. El castillo que sirve de base simboliza haber sido Castilla la que llevó a cabo el hecho que se conmemora. El proyecto es de lo más nuevo, grandioso y elegante que se ha hecho, resultando patente de buen gusto y acierto para el excelentísimo Ayuntamiento actual, por separarse por completo de cuanto vulgar y ridículo se ha hecho en otras ocasiones.

5.° Los trabajos, instalaciones, construcciones, material, recorrido, sostenimiento, vigilancia y personal para estos servicios son de cuenta del proponente, como así mismo todo el material que se coloque será siempre de propiedades del que suscribe, que podrá retirarlo una vez terminadas las fiestas...

No considerando esto suficiente, la misma Compañía presentó una ampliación de presupuesto que prácticamente incluía toda la Castellana y Paseo del Prado hasta Atocha.

1.° Constituirá dicha iluminación doscientos grandes focos de luz eléctrica con arcos voltáicos de gran potencia sujetos en tiras de hierro, el todo colocado en postes de seis metros de altura y dirigida su colocación por los ingenieros electricistas. Estarán pintados, adornados con escudos de armas de las Repúblicas de América, entrelazadas sus banderas con el escudo y pabellón español. Para mayor brillantez y realce y poder presentar un conjunto armónico con la iluminación se colocarán otros doscientos postes sin luz entre los eléctricos artísticamente decorados con sus medallones que tendrán el busto de Colón en relieve; gallardetes, banderas y escudos combinados con el del excelentísimo Ayuntamiento de esta Corte; así mismo, como complemento, los escudos de Barcelona y Huelva como puntos de arribo y partida del gran Colón. El presupuesto de este servicio es: Ciento tres mil setecientas veinte pesetas (...).

3.° En el centro de la hermosa plaza de la Cibeles se construirá el monumento alegórico, según el proyecto presentado; la base será de veinticinco metros cuadrados, sobre una acera o plataforma que será de un metro o metro y medio, según convenga. La construcción en general es armado interior de madera y herrage vestida exteriormente con carpintería —ladrillo patente Navarro— imitando el todo a piedra. El castillo —base que simboliza haber sido Castilla la que llevó a cabo el hecho que se conmemora, sostiene cuatro colosales figuras de yeso con ropage de lienzo aprestados del color de la piedra clara, medirán dos metros y medio de altura y representarán las cuatro partes del mundo: América, Europa, Asia y Africa.

El cuerpo que sigue destaca al aire las tres proas de las tres carabelas decoradas en perfecta armonía y coronadas por tres grandiosas farolas con cristales de colores nacionales, midiendo de altura: metro y medio, y para cuyo servicio está la ventana estilo de época del s. XV, que aparece en dicho cuerpo. Esta parte del monumento sirve de base al jardín de plantas americanas que sostiene el balconcillo superior, formado con bonitos recortes de madera dorada, del fondo del jardín aparece la gran esfera de cristal de colores de la cual se destacan el nombre de Colón y silueta de América sobre fondo azul claro, culminando todo el monumento el Pabellón Nacional. El coste total del monumento es: diecisiete mil quinientas cuarenta pesetas.

Los señores encargados de las instalaciones y demás servicios indicados son: señores Jackson hermanos, ingenieros electricistas; Félix Navarro, arquitecto dirección facultativa; Compañía Madrileña, suministro de fluido; U. Sagaseta, carpintero; Serafín García, pintor; Mr. Archivalt, construcción banderas (de París)...[2] Vid. dibujos.

El 14 de agosto de 1982 la compañía, para animar sin duda a la corporación, ofreció una bonificación sobre los gastos presupuestados de ochocientas setenta pesetas. El dictamen de la comisión le fue favorable. Se propuso oficialmente que se realizaran las obras pertinenetes para dotar de iluminación eléctrica a los paseos comprendidos entre el Hipódromo a la Puerta de Atocha, instalándose para ello cuatrocientos postes, pintados y adornados convenientemente[3].

[2] *ASAM (Archivo de Secretaría del Ayuntamiento de Madrid), 10, 70, 93.*

[3] *ASAM, 10, 70, 40.*

Hubo grandes problemas y discusiones y el proyecto no se aprobó[4].

Don Eduardo no se amedrentó por el revés que suponía el fracaso de la propuesta y volvió a dirigirse al Ayuntamiento en términos bastante optimistas.

El que suscribe tuvo el honor de presentar a V.E. un proyecto de iluminación eléctrica desde el Hipódromo hasta la Puerta de Atocha con doscientos arcos voltáicos de 9 amperes en el que hacía constar que los encargados de las instalaciones serían los señores Jackson hermanos, proporcionando el fluido la Compañía Madrileña de Electricidad.

Por disentimientos y dificultades presentadas por estos señores a última hora, que hacen sospechar al proponente algún motivo interesado perjudicial a sus intereses, mucho más contando con medios para llevar a cabo la ejecución en todas sus partes del proyecto, ha contratado estos servicios inmediatamente, sin alterar el presupuesto presentado a V.E. con la importante casa de Berlín Levi Kocherthaler los que garantizan tener la instalación terminada el día 11 de octubre próximo sirviendo el fluido la Compañía Inglesa de Electricidad por mediación de dicha Casa...[5]

Las condiciones no variaron sustancialmente del primitivo proyecto salvo en un apartado, el coste subía a 15 pesetas, pero el material, cables, arcos voltáicos, quedaba en propiedad para el Ayuntamiento. A pesar de las novedades este proyecto no se aprobó.

La Compañía Eléctrica Madrileña, fuertemente asentada en la Villa, consigue sacar adelante lo que fue imposible para el señor Delojo y los alemanes. El 19 de agosto de 1892 se va a aprobar la iluminación de la Plaza de la Cibeles. El proyecto nos resulta conocido.

...Por indicación de V.E. hemos estudiado el alumbrado por la electricidad de la Plaza de la Cibeles y tenemos el gusto de presentar dos proyectos.

1.° En la suposición que la fuente de la Cibeles sea colocada en el centro de la plaza juzgamos a propósito la colocación de dos fuertes focos al lado de la fuente en línea longitudinal de la plaza o sea dos arcos voltáicos de 20 amperes y cada uno y 10 arcos voltáicos de 12 amperes en la periferia de la plaza, conforme lo marca el adjunto plano. Esta instalación importaría 8.850 pesetas con excepción de las columnas y del empedrado. Las columnas del centro deberán tener 10 metros y las otras 8 metros de altura.

El consumo de corriente por hora será de pesetas 9,60, y el consumo de carbones de pesetas 0,70 por hora. El servicio diario pesetas 5.

2.° Para el otro proyecto se supone que la fuente no se coloque en el centro y proponemos una columna monumental en aquel sitio de 5 focos de 12 amperes y alrededor de la plaza 9 arcos de 12 amperes. La columna del centro tendría unos 15 metros de altura, y las demás 8 metros. La instalación importaría pesetas 9.800 sin columnas ni empedrado. El consumo por hora resulta a pesetas 10,08 por la corriente, y los carbones a pesetas 0,80, quedando el servicio diario en pesetas 5[6]

A este informe se añade otro mucho más interesante del arquitecto municipal Salaberri. Informe que consiguió el milagro del 19 de agosto.

Examinados los dos proyectos que para alumbrar por luz eléctrica la plaza de la Cibeles ha presentado la Compañía General Madrileña debo manifestar, que acordado la no traslación de la fuente y quedando en la misma posición que hasta ahora ha ocupado por razones que no

[4] *Acuerdos del Ayuntamiento de Madrid de 1892, número 414, folio 194 v.-196 v.*

[5] *ASAM, 10, 70, 40.*

[6] *ASAM, 10, 70, 62.*

son del caso, sólo debe tomarse en consideración el segundo proyecto, prescindiendo del primero que supone la fuente colocada en el centro de la plaza.

La disposición que se adoptó en el referido proyecto me parece aceptable, si bien exige la variación de todas las farolas colocada recientemente, cosa que ha de producir deplorable efecto. Por otra parte el foco luminoso que se sitúa en el centro de la plaza exige la construcción de una farola monumental de 15 metros de altura que ni se presupuesta ni se proyecta. Yo entiendo que es preciso alumbrar la plaza centralmente, pero opino que de colocar una farola monumental la altura de 15 metros resultará raquítica y deficiente, por lo que me permito remitir a V.E. el adjunto croquis en el que se supone la construcción de una columna de 35 metros de altura con un faro de gran potencia en su parte superior y 12 candelabros situados en su base y cuerpo central; entendiendo que si se acepta esta idea no debe modificarse el alumbrado que contornea a la plaza limitando la luz eléctrica a la farola cuyo proyecto se acompaña.

Según mis noticias creo existe algún proyecto sobre establecimiento de un castillo alegórico en el punto de referencia y de arcos cuya construcción se propone en la Puerta del Sol y algunos otros sitios, todo lo cual representa un gasto de 88.000 pesetas, y antes de que el excelentísimo Ayuntamiento lo tome en consideración debo indicar me parece poco serio el empleo de esas decoraciones provisionales más propias de fiestas de otra índole que de la que se trata.

Por todo lo dicho opino que la instalación de luz eléctrica debe limitarse al centro de la plaza de la Cibeles en la forma que se propone u otra análoga y de acordar el excelentísimo Ayuntamiento nuevas instalaciones en la Puerta del Sol, calle de Alcalá, Salón del Prado o Paseo de Recoletos; deben sujetarse a las condiciones que se exigen a instalaciones definitivas, no empleando más que arcos voltáicos repartidos convenientemente, y soportes de forma usual y corriente, limitando su número a la cantidad que el excelentísimo Ayuntamiento acuerde dedicar a este servicio.

La construcción de la columna, cuyo proyecto remito, representa un gasto de 26.000 pesetas; la instalación de 32 arcos voltáicos de seis amperes y uno de veinte en la parte superior de la columna puede presupuestarse en 13.800 pesetas con el servicio diario preciso para el buen funcionamiento de los aparatos; el consumo por hora de todos ellos ascendería a quince pesetas y por último, el plazo necesario para poder ejecutar todas estas obras será de cincuenta días... (9 de agosto de 1892)[7].

En el pleno del Ayuntamiento en el que se discutieron estos temas se planteó la disyuntiva entre «festejo efímero» e «instalación permanente»; lo primero podía resultar más brillante, pero parecía evidente que una política seria exigía no sólo celebrar el Centenario con la dignidad adecuada, sino dotar al casco urbano de las instalaciones dignas de una capital europea. El concejal señor Fernández Soler es el representante máximo de esta postura. De hecho se opuso a los proyectos indicando entre otras cosas que «era considerable el gasto que se proponía para la construcción de un proyecto que sólo había de utilizarse durante las Fiestas del Centenario, sin que por sus consideraciones y por su altura pudiera luego tener aplicación con destino a otras plazas»[8].

La famosa columna luminosa destinada en la Cibeles debió ser una idea popular, porque aún tenemos otro ofrecimiento de este mismo estilo al Ayuntamiento.

Don Luis Deisser, natural de Lierre (Bélgica), apoderado general de la Casa Ad Seghers y Cía, respetuosamente tiene la honra de exponerle que por si el Ayuntamiento de su digna presidencia o la Comisión de festejos, no ha desechado por completo la idea de LEVANTAR UNA COLUMNA, que colocando en ellas las convenientes lámparas eléctricas presente una nutrida

[7] *ASAM, 10, 70, 62.*

[8] *Libro de acuerdos del Ayuntamiento de Madrid del año 1892, número 414, folio 181 verso-183 recto.*

y vistosa iluminación, se ofrece a hacer una de hierro, conforme al croquis adjunto de 35 metros de elevación por la suma de 9.500 pesetas, puesta en cualquiera de las estaciones de la corte a las seis semanas de que se le haya hecho el encargo.[9]

Además de estos proyectos oficiales hubo otros remitidos al Ayuntamiento de manera absolutamente espontánea, aunque no está de más decir que eran muy parecidos a los que luego, efectivamente, se aprobaron. Como ejemplo se puede citar el remitido al Ayuntamiento por García y Cía que tenía su domicilio social en la Glorieta de Quevedo n.º 9. Estos dignísimos industriales ofertaban un proyecto de iluminación para el Paseo de Recoletos y aledaños.

... El adjunto proyecto de iluminación está formulado bajo la base del empleo de faroles sistema Míguez, invención de los señores García y Cía, que son los que se comprometen a llevarle a cabo con estricta sujeción al proyecto que acompaña.

Estos faroles que a la sencillez unen elegancia y lo que es mejor, por su construcción especial se prestan a combinaciones variadísimas y producen distintos y preciosos golpes de vista, unido esto al sistema de combustible también invención de la misma casa, consistente en una pasta contenida en un alimentador especial que cerrado herméticamente impide que al liquidarse (aún cuando esto se verifica muy lentamente) se vierta, evitando con esto los inconvenientes que para la limpieza tienen el aceite y bujías, hacen del nuevo farol un elemento tan conveniente e indispensable por su economía para esta clase de festejos.

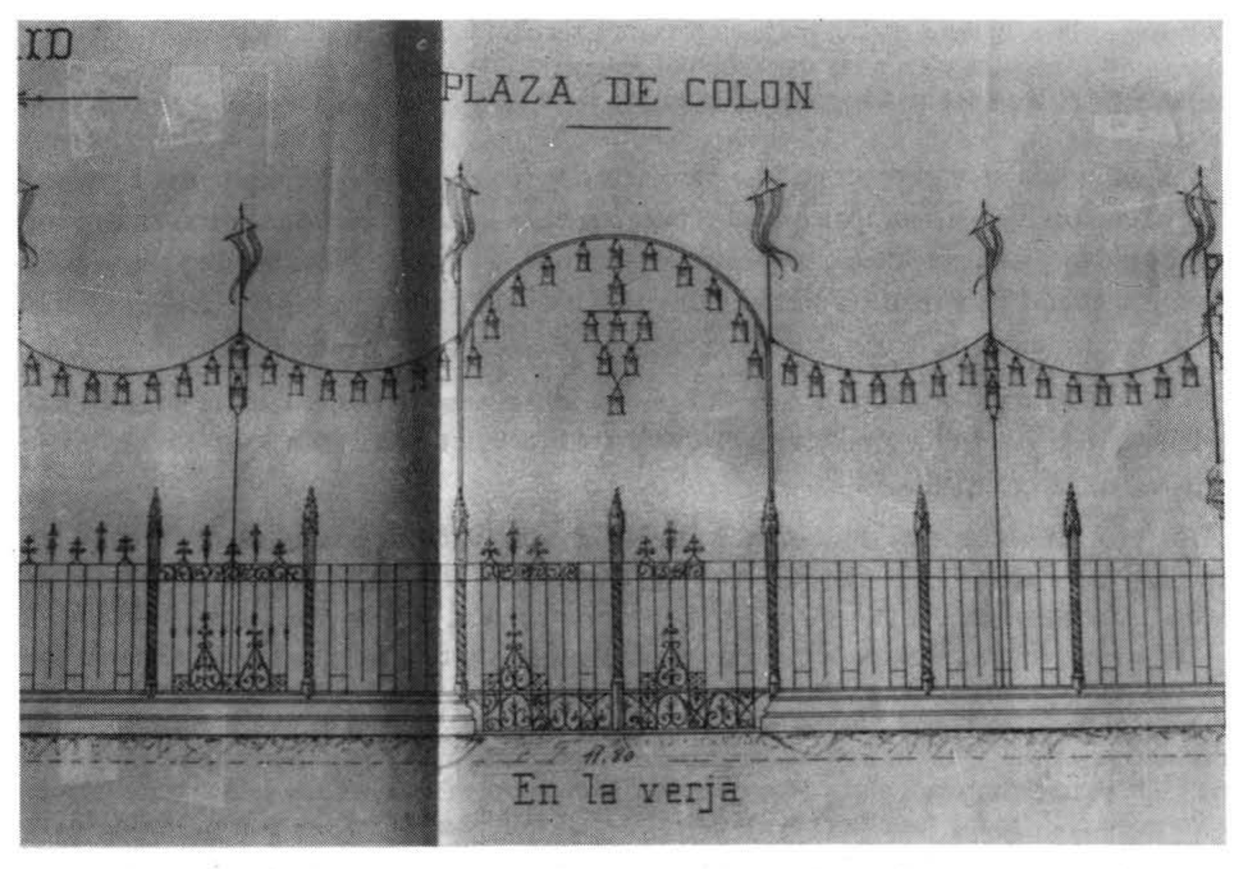
Respecto a los arcos o túneles donde han de colocarse los faroles, los adjuntos planos dan idea suficiente de la clase de construcción que se ha de emplear y en la que se ha procurado conciliar la mayor economía y facilidad posibles de ejecución, con el buen aspecto de la misma, manteniendo el de su carácter especial para esta clase de iluminación.

El proyecto de iluminación, como se ve en el plano general, comprende las dos avenidas o paseos laterales de Recoletos, con arcos espaciados cuatro metros de entre eje y unidos entre sí por riostras en forma de hilera que hacen invariable el entramado. A la entrada y al final del Paseo de Carruages y abarcando todo su ancho, se elevarán tres grandes arcos de la forma que se describe más adelante. Y por último, en la plaza de Colón se proyectan una serie de arcos que rodean el jardín en su totalidad y que también se unen entre sí por hierros horizontales, complementando esta decoración varias arañas guirnaldas y arcos colocados en diversos sitios de la verja que rodea la estatua de Colón.

La amplitud del Paseo de Carruages, que es de 20 metros de ancho, exige, como queda dicho, la elevación de tres grandes arcos, uno central de 7,50 metros de ancho por 10,50 de alto y dos laterales de 5 metros de ancho por 8,20 de alto sobre soportes empotrados en el suelo, construidos de tablones del Norte, con codales del mismo marco de madera y forrados de tabla en el zócalos y capitel, los arcos son de celosía de hierro, compuesta de vigas de T, llantas y varillas con las dimensiones marcadas en los planos.

Los arcos que constituirán los túneles de las avenidas laterales ocupan toda la extensión del Paseo de Recoletos, siendo por lo tanto la longitud del lado izquierdo, entrando por la Plaza de la Cibeles, de 495 metros y 30 y de 502,70 metros del lado derecho, habiendo restado los anchos de las calles que desembocan en uno y otro lado del Paseo, para la libre circulación de carruages. Las dimensiones de los arcos son de 4 metros de ancho por 4,70 de alto en su eje, desde la rasante del Paseo y cuyos soportes son de tubo de hierro de 0,50 m de diámetro; el arco rebajado de 1,60 m de altura desde su arranque es de hierro de ángulo de 0,23 mm; estos arcos están unidos por una hilera en su punto más alto y otras dos laterales también de hierro de ángulo a la altura de los arranques de la curva. En la Plaza de Colón llevarán asimismo alrededor del jardín, por la parte interior de la acera, arcos de 4 m de ancho y 4,70 m. de alto en su eje, de la misma forma que los del Paseo, pero vistos solamente de frente y unidos con hierros horizontales de forma de ángulo de 2,50 de línea y a la altura de 3,10 metros sobre la rasante.

[9] *ASAM, 10, 70, 41.*



Proyecto de iluminación. Variante. Paseo de Recoletos. (ASAM 10-70-58)



Iluminación de la Puerta de Alcalá

Y por último, la verja que cierra la estatua de Cristóbal Colón llevará varias guirnaldas, una araña en los ángulos y un arco en el centro, proponiendo para este último, si fuera necesario, la variante A, que por su forma de ojiva está más en carácter con el monumento...

García y Cía se comprometían a cuidar todos los detalles y asegurar una esmerada construcción. Eso sí, siempre que el Ayuntamiento les diera como mínimo cuatro meses de plazo y además, y esto era muy importante, la Junta del Centenario debía facilitarles la preceptiva licencia municipal para la ejecución de las obras con 15 días de antelación, pues sin ella no podían ni colocar un arco sin ver suspendidos sus trabajos por la policía municipal.

El material y el trabajo necesarios para desmontar el tinglado eran responsabilidad exclusiva de la compañía.

Incluso los vecinos y comerciantes se sentían implicados en la celebración y pedían ayuda para hacerla más solemne.

Los que suscriben, individuos de la Comisión de festejos de la calle de la Montera y comerciantes de la misma, a V.E. exponen que a pesar de la precaria situación porque atraviesa el comercio en las actuales circunstancias que hace punto menos que imposible el sostenimiento de nuestras primeras necesidades y a pesar de tener que sufrir resignados todo cuanto se pueda afirmar en contrario, no han podido los que suscriben dejar de llamar en tan solemnes momentos a las puertas de todos sus compañeros de comercio, solicitando de ellos todo cuanto les fuera dable, al objeto de celebrar con el mayor esplendor y brillantez posibles el Cuarto Centenario de Cristóbal Colón.

Terminada la suscripción voluntaria que iniciamos con tan plausible motivo, y siendo ésta, aunque relativamente satisfactoria, insuficiente para hacer todo cuanto anhelamos, sino cuanto debemos hacer dada la importancia de nuestra calle, nos tomamos la libertd de dirigir a V.E. la presente exposición, solicitando el concurso de ese excelentísimo Ayuntamiento que tan dignamente V.E. preside.

Aprobado el proyecto que tenemos el honor de acompañar, y siendo el comercio e industria una de las fuerzas que más contribuyen a sostener las cargas del Estado, confiamos en que comprendiéndolo así su elevado criterio ha de apoyar nuestro pensamiento tanto por lo justo de nuestra petición cuanto por lo glorioso de nuestra causa.

Con la suma por nosotros recaudada aunque importante sólo tenemos para atender a los gastos de decorado y otros que por no cansar más la atención a V.E. no creemos pertinente detallar, por cuya razón los que suscriben SOLICITAN de ese excelentísimo Ayuntamiento se encargue de la instalación y suministro del alumbrado del citado proyecto adjunto, sin lo cual todos nuestros trabajos resultarán estériles... (14 de septiembre de 1892)[11]

La súplica en forma de instancia llegó a la Casa de la Villa y mereció la atención de la Dirección General de Electricidad del Ayuntamiento, que presentó un informe de la ya tantas veces mencionada Compañía Eléctrica Madrileña sobre este tema.

El señor director de la Compañía General Madrileña de Electricidad me manifiesta que han hecho los estudios para instalar el alumbrado eléctrico en la calle del Arenal y alrededor del Teatro Real, y proponen la colocación de 20 arcos voltáicos de 9 amperes, los cuales tendrán un coste de 10.000 pesetas sin incluir los gastos de empedrado, cadenas, palomillas, etc. Las acometidas se harían para mayor seguridad dobles con los dos polos extremos de la Red.

[10] *ASAM, 10, 70 14.*
[11] *ASAM, 10, 70, 14.*

Los arcos se podrán apagar uno sí y otro no; pares o impares a voluntad. El consumo de corriente de los 20 arcos por hora será de 10,80 pesetas. El de 10 arcos por hora, 5,40 pesetas. El consumo de carbones por hora para todos, 0,60 pesetas. El importe del servicio diario 7,50 pesetas.

El dictamen fue negativo, pero muy a pesar del Ayuntamiento.

... No siendo posible hacer la instalación a que se refiere este expediente para las fiestas del Centenario acuerda la Comisión que pase a la tercera por si estudiando el asunto estimara procedente proponer dicha instalación carácter definitivo. Tres de octubre de 1892.

En vista del precario estado del erario municipal la Comisión acuerda proponer a V.E. quede en suspensión la tramitación de este expediente hasta tanto que aquel mejore o las necesidades del servicio exijan de una manera imperiosa el alumbrado eléctrico a que se refiere. Veinte de octubre de 1892 [12].

Además de todos los proyectos aprobados, el Ayuntamiento, temeroso tal vez de que la ciencia moderna no fuera tan efectiva como parecía y hubiera un apagón de última hora, quiso asegurarse la luz a todo trance. La víspera de las fiestas todos los tenientes de alcalde recibieron el siguiente oficio.

A fin de que en la noche de mañana presente Madrid el aspecto brillante que corresponde al recuerdo del día memorable en que Cristóbal Colón desembarcó en América ruego a V.S. se sirva invitar al vecindario de ese distrito de su digno cargo en la forma acostumbrada para que ilumine los balcones de sus respectivos domicilios [13].

2.— Fuentes y monumentos

Ya tenemos las calles magníficamente iluminadas, pero hacía falta resaltar las «singularidades» arquitectónicas de la ciudad.

El 11 de mayo de 1892 la Dirección General de alumbrado público propuso una iluminación especial para los siguientes edificios:

— La Torre de San Francisco el Grande.
— Torre de San Pedro.
— Casa de la Moneda.
— Puerta de Toledo.
— Puerta de Alcalá.
— Fuentes del Prado.
— Estatuas de Colón e Isabel la Católica [14].

El interés municipal se centró de todos los monumentos antes mencionados, en las fuentes de Sol y Cibeles, en la Puerta de Alcalá y en el Palacio de Bibliotecas, Archivo y Museos.

Ya hemos visto los arcos y los preciosos adornos florales y luminosos destinados a la fuente de Sol en el primer proyecto de la Compañía Eléctrica Madrileña.

La aprobación definitiva de los proyectos tuvo lugar el 12 de agosto de este año de 1892.

[12] *ASAM, 10, 70, 6.*
[13] *ASAM, 10, 70, 39.*
[14] *ASAM, 10, 70, 15.*

...Se propone iluminar la fuente de la Puerta del Sol según se indica en la perspectiva adjunta por medio de ocho arcos grandes colocados en los ejes de la misma fuente y reunidos entre sí por otras series de arcos pequeños.

Las luces se componen de bombas blancas con flameros del tipo de 150 litros y bombas de varios colores del tipo de 70 litros intercaladas con estrellas de tubo de latón agujereado y arcos del mismo metal.

El precio del arco grande: 614 pesetas; dos arcos pequeños: 320 pesetas con 25 céntimos. El grupo de cuatro arcos pequeños: 533 pesetas.

Si se aprueba el proyecto con ocho arcos grandes, cuatro grupos de dos arcos pequeños y cuatro grupos de cuatro arcos pequeños, el coste total se elevaría a 11.000 pesetas.

El 8 de julio de 1892 se elevó el proyecto desde la Dirección del Alumbrado Público a la Comisión de Fiestas.

Hay un dictamen favorable de una de las ponencias que aprobó el proyecto de la Compañía Madrileña de Alumbrado y Calefacción por Gas, un alumbrado desde el día 12 de octubre hasta 15 días después. El 5 de agosto de 1892 esta Comisión lo aprobó y elevó al pleno el 8 de agosto del mismo año.

...Considera la Comisión que las iluminaciones en el expresado sitio deben tener lugar durante quince noches, siendo la primera el 12 de octubre en que empiezan las fiestas en homenaje a Colón y enciendo (sic) seis horas diarias aproximadamente. Para el coste total de este festejo estima la Comisión debe consignarse un crédito de 20.000 pesetas [15].

En este paquete de medidas se incluyó la iluminación de la Puerta de Alcalá (vid. foto 11) con un sistema idéntico al de Puerta del Sol.

Los señores Estrada hermanos fueron los encargados de las instalaciones efectuadas en el palacio de Bellas Artes [16].

Y no sólo se pretendió iluminar los edificios existentes, sino que se sembró, como ya hemos visto en otras memorias, la ciudad de arcos, estatuas y postes de cartón-piedra. A falta del noble material de construcción había que vestirlos con luz. Un proyecto de arco para las fiestas del Cuarto Centenario ilustra lo que acabamos de decir.

Un arco de estilo corintio, compuesto de ocho grandes columnas corpóreas, con los capiteles y basas de yeso que sostienen toda la parte alta, donde están colocados los escudos de España y de las principales naciones de América, sirviendo de remate a todo el monumento una alegoría de América, representada por la estatua de «la Libertad» de New York, la que en la mano derecha tiene una antorcha que será iluminada de noche por dos grandes focos de luz eléctrica, que igualmente se efectuará de la cabeza de aquella. Estos dos focos iluminarán por completo la parte anterior y posterior de la calle Mayor, siendo su emplazamiento en el sitio conocido por Platerías, o en su lugar en la calle de Alcalá delante de la Iglesia de San José. En el centro, y sirviendo de base de medio punto, otras ocho columnas de dimensiones reducidas, a otras ocho columnas completamente aisladas, lo mismo que las primeras tienen el capitel y basas de yeso.

Entre los intercolumnios las cuatro hornacinas que hay servirán para colocar cuatro figuras de doble tamaño natural de escultura representando Europa, Asia, Africa y Oceanía.

El proyecto referido tendrá, hasta el remate de la alegoría de América, una altura de 25 metros, siendo su ancho y la luz del arco con relación a la altura quedando suficiente anchura para que las carrozas de la procesión histórica pasen sin entorpecimiento alguno por debajo del arco mencionado. El coste total de este proyecto es el de veinticinco mil pesetas, siendo por

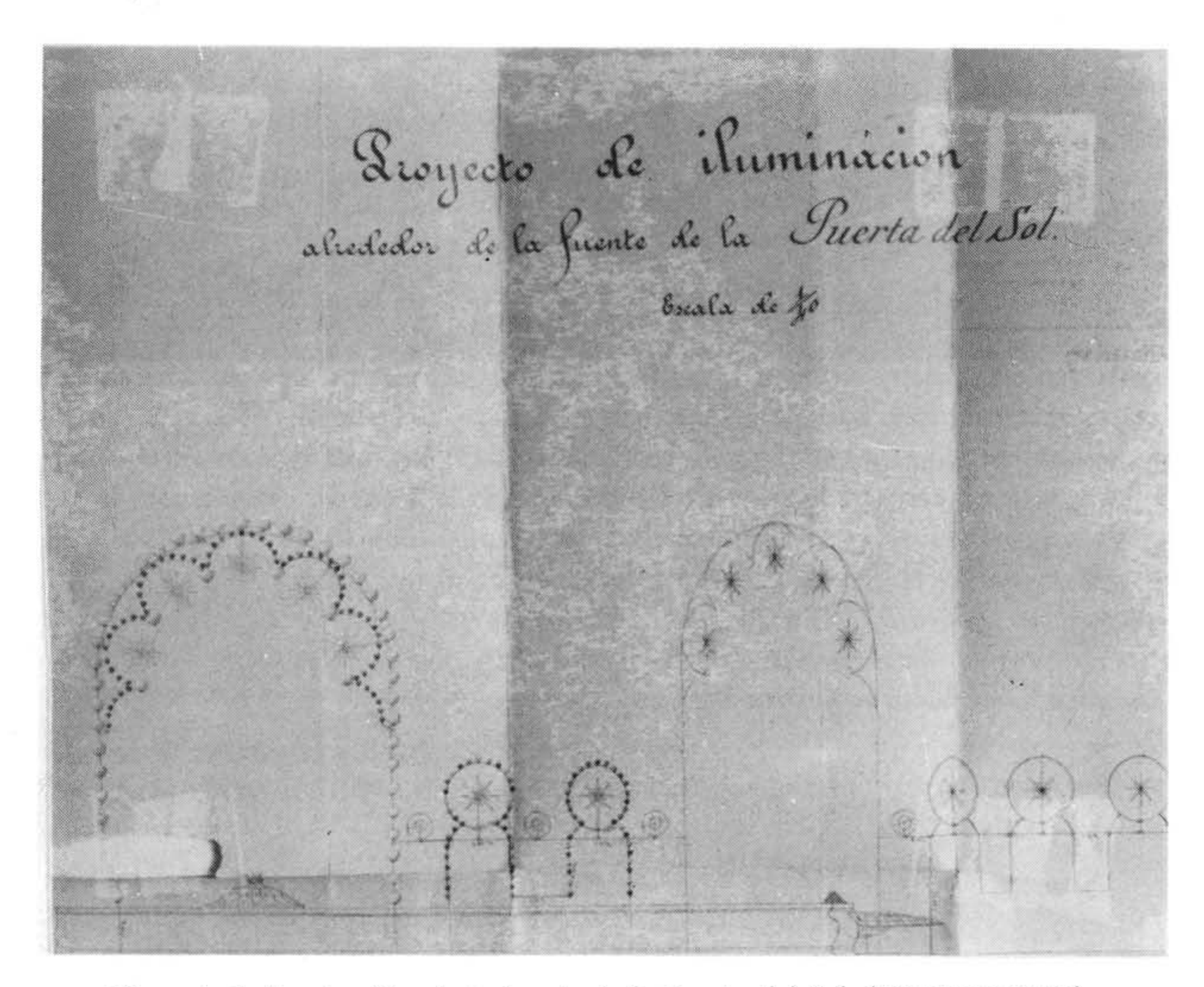
[15] *ASAM, 10, 70, 61.*

[16] *ASAM, 10, 70, 61.*

cuenta del excelentísimo Ayuntamiento los gastos que después de su instalación origine el alumbrado eléctrico [17].

El Ayuntamiento trabajó lo indecible para lograr una celebración digna del Cuarto Centenario. El pueblo de Madrid acogió todos estos esfuerzos con entusiasmo. Y aunque se trataba en su mayor parte de lo que los estudiosos del barroco llaman *arquitecturas efímeras,* algo quedó de todo aquello, el Palacio de Bibliotecas, Archivos y Museos, todo un símbolo de la época. En la actualidad la Biblioteca Nacional y el Museo Arqueológico tienen aquí su sede.

Pilar Flores Guerrero



Plano de la iluminación de la fuente de la Puerta del Sol. (ASAM 10-70-61).

[17] *ASAM, 10, 70, 24.*



El enigma del humo

Que nuestros dirigentes han de ser los miembros más inexorablemente sensibles de la comunidad es una ley no escrita (mienten quienes afirman, sin siquiera avergonzarse por las dimensiones de su extraordinaria falsía, que en nuestra ciudad las leyes se acumulan unas sobre otras y todas sobre nosotros hasta aplastarnos bajo un alud de prohibiciones, admoniciones, exigencias, insinuaciones, castigos de diversos guarismos, recomendaciones terminantes, relojes siempre desvelados, ojos de cerradura y perros policía), más sin embargo es dulcemente cierto: nuestros dirigentes son sensibles, absolutamente sensibles; este cronista se atrevería a decir más aún: a veces, nuestras autoridades son prisioneras de su delicadeza, a tal punto que su sensibilidad se convierte en martirologio. Pero ellos, los jefes, saben muy bien que no ocupan sus cargos de casi impronunciable responsabilidad para lucrarse de ello ni en ellos acrecentar su bienestar, su narcisismo y ni siquiera el afán de poder que a todo bien nacido estimula, sino, por el contrario, para sufrir, sacrificarse y aún padecer la horrible soledad que confiere el tomar decisiones y decretar disposiciones que, a menudo, mal comprendidas, están a punto de provocar el pánico o el odio. A punto, digo, y lo repito: a punto: pues sucede que el mencionado pánico o el consignado odio no llegan siquiera a nacer, pues en seguida el común de los ciudadanos comprende lentamente, y a veces vertiginosamente, qué de sus jefes, al ser éstos, como son, infalibles, nada errado y nada enojoso es posible esperar ni temer ni imaginar siquiera, y así, cuando el común o parte del común siente extrañeza ante el designio de una disposición de los jefes (permítaseme en adelante escribir esta prodigiosa palabra con la mayúscula que le corresponde), cuando, repito, una gran mayoría, un grupo o un miserable solitario desconfía, sólo por un instante, de los designios, a menudo, sí, impenetrables, de las disposiciones de los Jefes, entonces ni siquiera es necesaria la condena a ser colgado por el cuello hasta que el espíritu se separe del cuerpo, ni tan sólo la pena de azotes que establece, aunque entre líneas, nuestra Constitución, para que el dicho miserable individuo acate al punto, comprenda e inclusive celebre lo que la Autoridad dispone. Quienes sugieren que esta premura de la comprensión del común, de parte del común o de un abominable solo —pues generalmente se trata de un conspirador— puede deberse a la intimidación o al tormento, no saben lo que dicen, y sólo esa ignorancia, contemplada con honda compasión por los Jefes, les preserva del sin duda merecido exterminio, aunque no siempre, claro está, de habitar, por un período que puede oscilar entre seis meses y noventa años, en alguna de nuestras instalaciones de Reapropiación de Inteligencia Popular (RIP). Ahora bien —y digámoslo no con soberbia sino con orgullo—: tales sugeridores son escasos, desde hace siglos disminuyen constantemente, y tienden a desaparecer, y sin ninguna duda día venturoso llegará en el que la memoria de estos nefastos

se confunda con el olvido. Por el momento, es cierto, existen, aunque gloriosamente pocos, y en todo caso en suficiente menor cantidad que aquellos y multitudinarios miembros inteligentes del común que, a veces vacilando previamente, mas siempre vacilando muy poco, prontamente comprenden que una disposición de la Junta de Autoridades, por incomprensible que a primera vista se presente al común, sin duda es acertada o habrá de serlo alguna vez, puesto que —y el cronista regresa aquí al punto central desta crónica— ¿cómo habría de caber error en decisiones tomadas por los seres más exactamente sensibles de cuantos la fortuna diseminó con abundancia sobre nuestra comunidad? Cada uno de nuestros ciudadanos se hace a menudo esta pregunta, no tanto porque alimente dudas, cuanto para a renglón seguido poder gratificarse con una certidumbre. Certidumbre que jamás es otra que ésta: las decisiones de nuestros guías siempre son acertadas; cuando no lo parecen, basta aguardar, reflexionar —no necesariamente hasta la extenuación—, o concederse a uno mismo el alivio de aceptar que los designios de los Jefes son superiores a nuestra comprensión. Y cuando, ni aun habiendo efectuado este tránsito de reflexión o de humildad, tales decisiones alcanzan a ser transparentes, y quizá ni siquiera inteligibles, entonces aplícase de súbito la explicación cabal, casi sagrada, pues se confunde con la devoción y la fe: la sensibilidad de nuestros Jefes es imponderable, inescrutable y absoluta, y por ende sus decisiones han de ser celebradas siempre con la alegría del acatamiento, aunque este acatamiento pudiese amenazar con asfixiar a la comunidad, como es cierto que ha estado a punto de ocurrir, ¡aunque igualmente cierto es que de ningún modo ha ocurrido!

La amenaza de asfixia general comenzó una mañana en que nuestras Autoridades prescribieron el silencio común. La incontenible sensibilidad del Alto Mando para la Ordenación de la Regularidad (AMOR) hizo apercibirse a los Jefes de que el ruido excesivo (y en una comunidad civilizada ciertos ruidos siempre pueden alcanzar el exceso) había comenzado a enfermarlos. Agreguemos precipitadamente que nos referimos aquí no a cualesquiera ruidos, los del tráfico verbigracia: hemos dicho que nuestros Jefes son sensibles, no que sean damiselas, afeminados ni nada de semejante guisa. Habían comenzado a enfermar de los nervios debido a un solo y específico ruido: el sonido de las conversaciones del común. Pudiera parecer extraño —sobre todo a extranjeros, que es una forma delicada de mencionar a los intrusos— que las conversaciones, inclusive en idioma propio, de la propia comunidad, puedan herir el minuciosamente delicado sistema neurovegetativo de quienes nos conducen. Pero tal extrañeza es, no diría yo punible, mas sin duda indebida, pues que puede ser desautorizada, pulverizada incluso, por una explicación diáfana. Este cronista se apresta a condescender a tal explicación, toda vez que alrededor de nuestra Temporada en el Silencio alcanzaron a urdirse clamorosas difamaciones que de súbito pretendieron intoxicar a la buena fe del común. Tales difamaciones apuntaban siempre en una sola dirección, con delincuente y atroz monotonía, según las cuyas, nuestras Autoridades no eran sensibles, sino autoritarias, y no tomaban decisiones destinadas a preservar la salud de sus nervios, única forma en que los Jefes pueden y deben desvelarse en el extenuante ejercicio de conducir la cosa pública, sino orientadas a reprimir nuestra sagrada libertad de expresión. Tan asombrosa simplificación (hubo quienes, demoníacos, comentaron con burla la fina diferencia que el departamento de Propósitos de Correcta Expresión —PCE— estableció entre los conceptos de libertad y de libertinaje) hería sobrea-

bundante y vil la sensibilidad de nuestros Jefes, ya de antemano castigada, como ha quedado demostrado, por el ruido no siempre armónico de las conversaciones del común. Y es que el común, digámoslo con pesadumbre, pero también con valentía, puede correr, y corre —si no es debidamente conducido—, el peligro de elaborar —o amontonar, mejor— un discurso colectivo más próximo a la falacidad y a la anarquía que a la armonía y a la verdad. Pues, ciertamente, lo que alcanzó a erosionar el capital nervioso de nuestros Conductores no fue el volumen, considerado en decibelios, de las conversaciones del común, sino la calidad —mejor: la incalidad— en que se extraviaban las mismas. Sucedió que, durante un corto tiempo que sin embargo para nuestras Autoridades llegó a ser eternal, las charlas —o mejor: las cháchara— de casi la totalidad del común alcanzaron a ser tan desviadas, e inclusive tan sigilosas y enigmáticas, alcanzaron tales niveles de ingenuidad pero a la vez de exoterismo, que llegaron a sonar insistente y escandalosamente a subversión y desacierto, hasta tal punto que los sistemas auditivos de nuestros Conductores, puntualmente informados por la Brigada de Escucha Social de Anticipación (BESA) comenzaron fieramente a sufrir. ¿Cómo así —interrogábanse con desconcierto, decepción y melancolía nuestras Autoridades—, cómo así? ¿Puede una comunidad feliz descuidarse en brazos del rencor, de la insidia y de la calumnia? ¿Puede una comunidad dichosa reflexionar sobre los peligros de la infelicidad? ¿Es que acaso el común no advierte que tal fatalidad dialéctica puede llevarlo directamente a la catástrofe? ¿No se apercibe de que todo ese desvarío, toda esa argumentación mendaz y disolvente, puede implantar la arquitectura de la calamidad? ¿Si tuvieran razón serían, pues, infelices? ¿Preferirían, pues, asumirse como infelices? Mas si no desean serlo, como no lo desean, ¿qué otro remedio, sino el silencio mismo, podría reconducir la felicidad del común? Que nuestros enemigos le llamaran sofisma a la angustia con que nuestras Autoridades se formularon para sí tan agudas preguntas, cosa es que prueba lo acertado de ellas. Sabiéndolo, nuestras Autoridades, capaces, sí, de interrogarse como corresponde a quienes necesitan saber, pero incapaces de conceder por pereza o por cobardía la razón a nuestros enemigos, una mañana, acongojadamente, pero con la resolución a que sus cargos obligaban, tomaron la decisión de prescribir el silencio al común.

Sería disparatado y subversivo el suponer que a partir de ese instante nuestra ciudad ingresó en lo que los portavoces del espionaje extranjero llegaron a calificar como un silencio sepulcral. No es cierto, y la verdad exige su proclamación y su defensa. Nada más sencillo que efectuar esa defensa. Casi con desdén lo anotamos: no advino un tal silencio, nombrado de manera tan cursi. Cualquiera que de buena fe escuchase el fragor ciudadano podía reconocer en nuestras calles y en nuestras plazas los ruidos que la civilización otorga a una comunidad: la estridencia del tráfico rodado, con su ya legendaria sobredosis de frenazos y bocinazos; el pespunteo sonoro de las máquinas tragaperras; los altavoces de las camionetas que anunciaban los lugares y horarios en que se proyectaban los films que mantenían viva la memoria de nuestras gestas militares; los ladridos postreros de los perros que cruzando indebidamente las calzadas eran aprisionados por la diligente velocidad de automóviles, autobuses y camiones de intendencia; los chirridos de algunos goznes de las puertas mal engrasadas; los ruidos secos que resultaban del choque de las bolas de marfil en los salones de billar; el lenguaje

del viento conversando con las ramas de los árboles de los parques o penetrando en las gargantas de las chimeneas; el rumor industrial de las máquinas calculadoras sonando en los medianos y grandes almacenes; el chillido de los gorrinos en el instante laborioso de la matanza; el ruido vigoroso de los aserraderos y la voz misteriosa de la sirena de los barcos aproximándose a los puertos; la flauta del afilador ambulante y el tecleteo de las máquinas de escribir en manos de presurosas mecanógrafas; las recias voces de mando que emergían de la calle por las ventanas desde el fondo de los cuarteles; el dulce lamentar de los armonios y de los clavicordios en el interior de los templos; el sordo ronquido de las grúas, el sonido de las puertas cerrándose, el susurro de los grifos abiertos, el ruido de las gentes que gemían... Vale decir: cualquiera que, sin ánimo de mentir ni mentirse, transitara nuestra ciudad sentiría indignación ante el nombre —«silencio sepulcral»— que nuestros enemigos habían dado a una disposición de Arriba. Nuestra comunidad sonaba como debe sonar toda comunidad industriosa que, sin desposeerse jamás de las amarras del pasado, se afana en la construcción de un futuro innumerablemente vendado por la felicidad. Sólo, es verdad, se echaba en falta el sonido de las voces humanas, detalle que, por cierto, al no ser nada nuevo, no consintió la alarma de nadie que no fuera extranjero, excepto cuando comenzamos a advertir el establecimiento de un fenómeno inesperado, inexplicable y poco después ligeramente aterrador: el común comenzó a expeler humo por la boca.

Ni qué decir que los servicios de espionaje no aborígenes se apresuraron a deducir una correspondencia inmediata entre el silencio obligatorio de nuestros ciudadanos y el humo que sin cesar los mismos expelían. Tales servicios, y la propaganda extranjera ulterior, se afanaron en el desaforado, anticientífico y grotesco intento de convencer a los representantes de los foros internacionales de que el humo que sin cesar brotaba de las bocas calladas de nuestros ciudadanos se debía a una fantasmagórica elaboración del metabolismo diafragmático de nuestros ciudadanos, elaboración que equivaldría a una especie de combustible interno capaz de convertir el lenguaje inmovilizado en grandes e incontenibles bocanadas de humo. Tan inusitada deducción, fuera de toda sabiduría científica, no logró despertar en nosotros otra cosa que nuestra risa, mas como quiera que, aún apartado de tan malintencionada conjetura, el fenómeno era por los menos inoportuno (resultaba ciertamente antiestético contemplar a las gentes del común envueltas en su propia nube de un humo que brotaba, como enojado o amenazador, entre sus dientes), lo cierto es que, con prontitud, los Guías ordenaron a los hombres de ciencia averiguar el origen del que hubimos de nombrar el Enigma del Humo (EH), y así, los paleógrafos y los historiadores se ocuparon en consultar los empolvados manuscritos de las viejas bibliotecas y hemerotecas, los archivos municipales y las bibliotecas privadas —en este último caso, previa presentación de una orden de registro—; los dentistas, orientados por los comandantes de la Brigada de Información Ciudadana (BIC), interrogaron todas las dentaduras del común; los ecólogos fueron obligados a trabajar horas adyacentes a la búsqueda de una explicación; los gastroenterólogos y los encargados de los cuartelillos de policía formaron grupos mixtos para, aunando esfuerzos y duplicando técnicas, inquirir, in situ, las causas del fenómeno. Confiando en abolir o en eliminar el fenómeno fueron puestas en práctica diferentes medidas dietéticas: se incrementó el consumo de frutas frescas y la lectura de libros sagrados, se

repartieron casa por casa enormes cantidades de alcalinos y se llamó a servicio oficial a todos los psicoanalistas privados, los cuales, dicho sea en honor a la veracidad expositiva, acudían a su asignado sector de trabajo de mala gana, pues que a ellos mismos les brotaba el misterioso humo entre sus propios dientes. La preocupación comenzó cuando vimos, ya casi tenuemente horrorizados, cómo altos cargos de la Administración, aún teniendo licencia para hablar por lo menos lo imprescindible, igualmente expelían humo por su boca.

Mas la preocupación sólo había comenzado y por un tiempo sólo estuvo destinada a crecer. Por un lado, nuestros gobernantes, ante agresión de tanta novedad y de tanta insistencia, comenzaron a sufrir molestias en las vías respiratorias, de modo que perdieron el control de su voz y tenían que susurrar a gritos, dando a la propaganda enemiga la oportunidad de difamarnos al informar ésta de que nuestros próceres se habían vuelto coléricos. Por otro lado, era ya tanto y tan diverso el humo que producía el común (diverso, sí, pues, como ha quedado consignado, no eran ya sólo los miembros del común los productores de la colectiva humareda, sino que expelían también enigmático gas algunos presidentes de banca, reclutas, oficiales de la marina —pocos, en este caso— catedráticos de humanidades, senadores, sacerdotes y sargentos y cabos de cocina), que la atmósfera volviose literalmente irrespirable, a tal punto que algunos ciudadanos, impelidos por lo desaconsejable de un aire otrora beneficioso y cristalino, y aún por ciertas partículas venenosas que en el aire fueron creciendo y que nuestros laboratorios químicos no consiguieron descifrar, procedieron silenciosamente a morir. Llevábanse ambos manos al cuello, miraban con extrañeza ante sí, aunque presumiblemente sin ver, ensayaban con taciturna desesperación diferentes visajes en señal de incomprensión y asfixia, y resbalaban hasta el suelo, al que llegaban muertos... Y en este instante de esta crónica verdadera es preciso agregar un hecho, también enigmático, que se agregó a la dimensión general del Enigma: no eran ciertamente los niños, y ni siquiera todos los ancianos, los que solían caer fulminados a causa de aquel humo fenomenal —queremos decir: misterioso—, sino que la más alta porción de víctimas de ese humo enigmático y estereofónico lo era formada por ciudadanos adultos y por jóvenes vigorosos. ¿El mal enigmático no atacaba, pues, a los más débiles sino por el contrario a los más fuertes? ¿Y cómo así, y cómo así? Nos atemorizaba descubrir que el Enigma del Humo contravenía las normas de la naturaleza humana, que de antiguo establece que los débiles ceden mientras que los fuertes resisten. ¡Sucedía lo contrario entre nosotros: los niños y la mayoría de los ancianos expelían su propio humo y tragaban diligentemente el ajeno, sin mayor contratiempo que algunos diseminados fallecimientos por asfixia y una general catadura en cierto modo asemejada a la tristeza, y todo ello sin mayores consecuencias, en tanto que era entre mocetones fornidos y adultos de reconocida bravura donde el humo se cobraba un mayor número de piezas! A tal desacomodo de la lógica nuestros biólogos y nuestros matemáticos no encontraron respuesta que nos tranquilizase, y a fe que la tranquilidad ya resultábanos indispensable, habida cuenta de que algunas irregularidades laterales vinieron a enturbiar más aún el Enigma del Humo. Algunas de las dichas irregularidades pudieran ser consideradas, no sin benignidad, comprensibles. Otras fueron total y descortésmente incomprensibles. Consignará el cronista aquí, equitativa y lacónicamente, tan sólo una

de cada. Comenzaremos por la comprensible: Sucedió que, como quiera que en nuestra sociedad, sabia de antiguo y de antiguo respetuosa para con cuanta conquista el pasado nos ilumina, las hembras, más conservadoras que los machos (sí: el origen de nuestra sabiduría es ancestral y se remonta hasta la edad de las cavernas), fallecían en menor cantidad, se supone que debido a una mayor disposición para tragar el humo general sin lastimarse hasta el extremo de su propio óbito, en tal desajuste aritmético los ancianos y los maduros, y aún ciertos niños ya próximos a la adolescencia, creyeron adivinar no llegadas aún o ya perdidas posibilidades con respecto a las damas, que más a su disposición quedaban cuanto mayor era, como lo era, el número de piezas adultas cobradas por el humo enigmático; y así, en los rostros de los silenciosos y humeantes ancianos se dibujaba una expresión siniestra que era mitad alegría ante el autoexterminio de los adultos y otra mitad lujuria ante la evidencia de que podían aspirar a un mayor número de damas. Esto, que en su principio es comprensible, se tornó vergonzoso cuando los tales maduros y ancianos, e inclusive abundantes niños de voz antiestéticamente ronca, iniciaron la caza de la dama, no ya en solar discreto o en la penumbra de los porches o los pajares, sino en las calles mismas, en las plazas, en los jardines públicos y hasta en las escaleras de la Diputación y del Congreso. Era atroz ver desde cualquier ventana del Senado cómo un viejo reumático o un mierda, con perdón, de diez años, al vislumbrar alguna de las damas que ellos consideraban sobrantes, llevábanse la mano a la entrepierna para exhibir, ipso facto, un pene miserable pero no obstante perezoso o un apunte de verga súbita pero aún inacabada, con cuyas se lanzaban, entre miradas enlodadas por la lujuria, contra las damas que, inclusive humeantes, podían ser sin embargo nuestras hermanas, nuestras esposas e incluso nuestras madres si se tercia. Hubo, pues, que reprimir tan inapropiadas escenas, mas como quiera que la represión no alcanzaba a desbaratar la ignominia de una sexualidad tan precipitada y numerosa, la Autoridad, con verdadera angustia, ideó una posible solución que diera fin, no ya tan sólo al bochorno sexual que iba emporcando la ciudad, sino también y por entero al Enigma del Humo. Pensose que tal vez la exhalación incesante de humo pudiera originarse en alguna epidemia, desconocida y aún foránea, que quizá había agarrotado los esfínteres de la ciudadanía (puesto que, sí, el humo general era, además, extraordinariamente maloliente) y de inmediato se procedió al reparto y la ingestión forzosa por parte de la ciudadanía de dosis notables de laxantes de diversa composición, con predominio del ricino. Pero no alcanzó esta medida resultado satisfactorio. Al contrario (y ésta fue una de las iregularidades enteramente incomprensibles ya más arriba reseñadas), los miembros del común así tratados no dejaron de expeler humo, ni olían mejor sino que olían peor, si cabe que el cronista mancille así el idioma con la mención de tan bochornosas bajezas, ni fallecían en menor cantidad: antes bien, se morían de forma más precipitada y descompuesta. Y encima las fábricas de ricino ya no daban abasto.

Si sumamos a todo lo aquí expuesto el hecho de que algunos exhaladores de humo, increíblemente y de forma suicida, renunciaban de pronto, provocativamente, a su silencio e, incluso enfrente mismo del Gabinete de Justicia, pronunciaban, y a gritos, discursos descabellados y estridentes, si sumamos también a ello el hecho de que la represión de estos primeros insensatos no logró más reacción en el común que la mul-

tiplicación de los mismos, asunto inconcebible pero claramente real, hasta el punto de que en algunas zonas de la ciudad se formaban grandes colas de exhaladores dispuestos a pronunciar sus descabellados discursos, de modo que cuando un locuaz caía bajo los golpes o la metralla de la Unidad de Acatamiento Colectivo ya otro locuaz iniciaba la abolición del silencio prescrito, y luego otro locuaz, y otro, y otro... se comprenderá que la ya demostrada sensibilidad de nuestros mandatarios fuese, como lo fue, iluminada por el afán de concordia, recapitulación y examen de la situación, hasta el punto de que se dispuso que los exhaladores nombrasen una comisión para negociar con los Jefes naturales de la ciudad.

Se habló mucho, casi todo mentira, sobre este giro de la situación. Los enemigos y los subversivos que, sin ser foráneos, acaso merecieren serlo mediante la pena de destierro, se obstinaron en proclamar nadie sabe bien qué victoria, nadie sabe bien qué derrota. ¿Qué derrota? El cronista pregunta con seriedad, instando, como insta, a una respuesta presurosa y diáfana: ¿qué derrota? Lo repetimos: ¿qué derrota? Nadie fue derrotado, y agregamos que nadie en especial concluyó victorioso, puesto que el acuerdo final fue una victoria para todos. Las Autoridades, por su parte, reotorgaron al común el uso de las conversaciones (con lo cual el humo que se venía expeliendo dejó de brotar de las gargantas como por obra de encantamiento) mas lo reotorgaron con dos condiciones. Primera: ellas, nuestras Autoridades, usarían en adelante, siquiera por un tiempo inicial, tapones de cera en sus oídos, para preservar su sensibilidad, ya que ésta, que había sido el origen del Enigma del Humo, no entraba en discusión. Y segunda: el común quedaba autorizado, como se ha dicho, a hablar de nuevo, pero comprometiéndose a efectuar esa fiesta en voz baja. Por su parte, el común se comprometió, juntamente con una Comisión de Jefes, a postergar ulteriores rondas de negociación en las que serían más adelante discutidos el derecho a conversar en voz algo más alta; luego, el derecho a reir y toser y, finalmente, el derecho a cantar, si bien tales conquistas habrían de perseguirse con ilimitada prudencia a fin de que la sensibilidad de la Jefatura General de nuestra ciudad no sufriera agresiones innecesarias y precipitadas. Cuando los pregoneros proclamaron —con sordina— los términos de los acuerdos alcanzados, ya en una ciudad no ensuciada por la humareda de los ciudadanos, las oficinas de espionaje y subversión foránea se apresuraron a intentar desprestigiar nuestra cultura, nuestra idiosincracia y hasta nuestro Sistema Sindical (SS), cuando lo único cierto es que el Enigma del Humo había servido para probar, una vez más, cuestiones que de antiguo nos dignifican: la sensibilidad de nuestros Jefes, la unanimidad del común, la virilidad de nuestros ancianos y nuestros aprendices de hombre, la eficacia de nuestro aceite de ricino, la prudencia y mesura de nuestros negociadores, la flexibilidad de los mismos, la virtud inquebrantable de las damas, que sólo a la fuerza consintieron en ser ultrajadas por el placer y, finalmente, la compenetración entre los Jefes y el común, los cuales, una vez redactados los acuerdos que restablecían la higiene pública y que daban fin a la asfixia, acudieron conjuntamente a los balcones del Senado para susurrar una alegría que hicieron suya todos los ciudadanos, los cuales se diseminaron hacia sus domicilios entre igualmente ordenados y maravillosos susurros; susurros por entre los que, sin embargo, según informes policíacos, dícese que se oían, aunque dificultosamente, algunos versos delincuentes de un poeta extranjero que antaño

redactara un cuaderno infernal denominado *Una temporada en el silencio,* o en el infierno, o en algo parecido sobre lo cual este cronista no desea pronunciarse por carecer aún de datos fidedignos y, a la vez, por no carecer de la debida repugnancia ante la poesía deplorable. Sin embargo, y no obstante la discreción con que el cronista terminantemente ha resuelto poner fin a esta crónica, no osará el dicho relator concluir su informe verdadero sin antes agregar que mienten los precipitados que en el cobarde cobijo de las sombras aseguran que las Autoridades, tras el logrado acuerdo con los representantes del común, prescribieron la sigilosa pero diligente degollación no sólo de cuantos susurraban los versos foráneos ya citados, a los cuyos —versos foráneos— se había estimado subversivos desde su mismo título, sino inclusive y sobre ello de todos los poetas, en sazón o en fermento, en estado de aprendizaje o de maestría, con los que la ciudad desde remotos tiempos condecora su cultura para esplendor y prez y orgullo de la comunidad. ¿Será necesario condescender a aseverar que mienten de manera fornida quienes han hecho propalar esta especie? No es cierto que en las mazmorras se hayan habilitado crematorios donde en las madrugadas se otorga disipación total a los poetas previamente torturados y degollados. ¿Quién en su sano juicio y no desconociendo la naturaleza apacible de nuestra concepción del mundo podría consentirse en creer que nuestro Senado Secreto (SS) ha, como no lo ha, dispuesto la formación de una División de Asuntos Relacionados con la Lírica, o Investigation Noxius Gang (DARLING), cuya función consistiría en examinar in situ bibliotecas, librerías, aulas y otros es cierto equívocos recintos, y detener al punto a cuanto lector amenazase con abrir desobedientemente un libro del género poesía? Cuando la difamación exagera su crecimiento, se torna, felizmente, increíble: de modo que también es mentira el contenido de unas octavillas, que iniciaron anoche mismo su clandestina y enojosa diseminación por las esquinas de nuestra ciudad, en las cuales calumniadores no por descomunales menos irrisorios e inútiles han escrito sin pie de imprenta —mostrando así su irreparable cobardía— que en la tal decisión de exterminar desde su misma raíz y para siempre la lectura de versos subversivos (¿mas cómo distinguir a los que no lo son?), y tomada la susodicha decisión, según reza la susodicha especie, por nuestro Senado Secreto, ¡nada menos que estuvo y que aún está de acuerdo la inmensa mayoría del común! O séase: que según esa hez nocturnal que llaman octavillas, los acuerdos alcanzados para solventar el Enigma del Humo y regresar a la felicidad habrían sido posibles gracias a que, tanto los legítimos Jefes como los igualmente legítimos representantes del común habrían resuelto soñadoramente otorgar en secreto a todos los versificadores, que sean y que pudieren ser un día, tormento, degollación y cremación: medida encaminada a reconstituir una comunidad en que las críticas escandolosas fueren impensables al fin, y así mismo impensables quienes glotonamente gozan con el desorden, lo cual sin duda serviría de bálsamo y de alivio a la sensibilidad no tan sólo de nuestros Amos sino también y equitativamente de todos los ciudadanos respetables: que también son sensibles, como es obligatorio proclamar en favor de cuantos miembros (lo repetimos: respetables) desta ciudad odiada por la envidia existen; ciudadanos cuya conducta, honra y exemplo constituyen un monumento a la sensibilidad, la decencia y el mutuo entendimiento, para enojo de extraños, perturbados, líricos y delincuentes varios que, menester es consignarlo ahora y aquí, no logran, ciertamente, ser numerosos,

ni tolerados por los Amos, por el común tampoco, ni asimismo por el humilde informador que, en este instante justo, resuelve, con más misericordia que desprecio, tajantemente silenciar a todos esos dichos y sus cómplices, como es aconsejable silenciar a la peste, sin renunciar a su exterminio.*

Félix Grande



* Estas páginas han obtenido el Premio de Cuentos del V Concurso Internacional Barcarola.



Caricatura de Balzac, por Benjamín Roubaud.

La novela no existe

1

El problema de la existencia o inexistencia de la novela como género literario —o, por mejor decir: como objeto teórico— tal vez no sea más que un malentendido etimológico. Nada menos. Llevamos varios siglos enredándonos en él, mientras se siguen escribiendo y leyendo unos libros más o menos encuadernados que denominamos «novelas». La latitud de esta categoría es tal que, en mi adolescencia, cuando concurría a las bibliotecas municipales de Buenos Aires, me encontraba con dos clases de libros: «los de estudio» y «las novelas». Los primeros se prestaban por un día; los segundos, por una semana. La *Crítica de la razón pura* o los *Principios matemáticos* de Newton eran novelas (¿porque nadie los estudiaba? ¿porque no hablaban de la realidad sino que eran meros inventos?)

La palabra *novela* es, en castellano, un neologismo barroco, un italianismo. *Novelliere,* en el italiano de los siglos XVI y XVII, era el criado del rufián que llevaba y traía nuevas, noticias (pertenecientes al negocio del amor venal, claro está). De aquí se infieren algunas características de la novela barroca: que transporta información, que tiene que ver con el amor que se compra y se vende, que es cosa de criados. La idea de que la novela es un género instructivo, edificante, debe tener en cuenta estas inferencias.

En 1611, Sebastián de Covarrubias y Orozco recibía así la palabra en su *Tesoro de la lengua castellana o española:* «Nueva que viene de alguna parte, que comúnmente llamamos nuevas. Novela, un cuento bien compuesto o patraña para entretener los oyentes, como las novelas de Bocaccio. Novelero el que es amigo de traer nuevas».

En diccionarios más modernos (Julio Casares o María Moliner) se avanza por el lado de la prosa y de la verosimilitud, dejando de lado si las historias contadas son reales o imaginadas. En cierto momento de la teoría (Pierre Daniel Huet: *Traité sur l'origine des romans,* 1670), precisamente, la distinción recae en el hecho de que el relato novelesco no da cuenta de nada realmente acaecido. Si se narra algo que ocurrió en la realidad empírica, referencial, entonces se trata de un discurso histórico.

Cervantes, en el prólogo a sus *Novelas ejemplares,* pretendiendo ser el introductor de la palabra, hace unos *concetti* barrocos sobre el concepto de novela muy sugestivos. Sus textos no sirven para hacer pepitoria (sic), no tienen pies ni cabeza ni entrañas. De ellos, no obstante, se pueden extraer buenos ejemplos, como de una mesa de trucos instalada en la plaza de nuestra república (sic). Así como hay horas para rezar y horas para hacer negocios, hay horas para pasear por alamedas y jardines y bordear fuentes. Horas de recreación las llama Cervantes. Me permito subrayar: de *re-creación.* Horas en que es posible crear de nuevo (se entiende que lo creado) por medio del placer y

obtener un beneficio ejemplar de esta cosa agradable y aparentemente inútil que es la lectura.

Tal vez, con quedarnos en Cervantes, podríamos resolver el problema teórico de estas páginas. Con retener las dos nociones (falta de referente, ejemplaridad) podríamos acotar, generosamente, el mundo de la novela. Las notas formales (la sucesión unitaria de lo narrado, el uso de la prosa) vienen solas y a cuento. El matiz está en que, para encerrar este concepto, Cervantes ha cambiado de vocabulario, renunciando a la palabra tradicional, *romance*, por la novedosa, novela ¿A qué apunta esta sustitución?

Sostiene Curtius que, en latín medieval, se distingue la *lingua latina* de la *romana* o *rústica* (las hoy llamadas lenguas romances) y de la *barbara* (el alemán). De *romanicus* se deriva el adverbio *romanice* y los verbos *enromancier, romanzare, romançar,* que significan escribir en lengua vulgar o traducir a ella. Hasta aparece ya entonces la palabra *romántico* (Alvaro Pelayo: *Speculum regum,* 1344), acuñándose, a la vez, *roman,* en el francés de la época, como significante de novela cortesana en verso o sea, lo que los alemanes llaman libro popular *(Volksbuch).*

De entonces data ya la oposición sospechante entre la buena y la mala lectura, la lectura de las Escrituras en la traducción autorizada por la Iglesia, y la lectura de textos románticos. Dante usa la palabra *romanzo* en el sentido de todo evento narrado en romance (se trata, para él, de un galicismo, como ocurrirá en las demás lenguas europeas). El género que identifica lo idiomático con lo formal fragua en el siglo XV y, más tarde, *romanzar* significará, en castellano, traducir del latín a la lengua romance.

En el siglo XII ya hay textos que podemos alinear en el espacio de lo romancesco: el *Roman de Thèbes* (paráfrasis del *Thebais* de Papinius Statius), la *Historia de Píramo y Tisbe* (según Ovidio), el *Roman d'Eneas* (refrito de la *Eneida,* los *Bestiarios* y ciertos textos de Ovidio, hacia 1160), el *Roman de Troie* de Benito de Santo Mauro (misma fecha).

A pesar de que estamos en la Europa bajomedieval, el uso de fuentes clásicas y no europeas nos permite inferir que se está redefiniendo, hacia atrás, toda una superficie de lecturas. En sentido contrario, cabe observar que, en siglos posteriores, algunos textos siguen produciéndose en neolatín (como el *Argenis* de John Barclay, de 1621), traducidos a las lenguas europeas, o sea romanzados. Concretamente, al alemán, por Martín Opitz, el primer preceptista de la literatura en lengua nacional.

Vossler connota la aparición de los *romans* con algunos rasgos interesantes: son textos para decir o leer, no para cantar, se deja el verso por la prosa, se narran sucesos no históricos (esto refuerza la actitud del humanismo, de fundar una crítica histórica rigurosa en cuanto a los documentos), se ocupan de cosas desconocidas o poco comprensibles, los relatos poseen tensión narrativa, se prefiere en ellos todo lo ficto, lo no reconocible como real (lo inverosímil, en sentido estricto): he allí, ya, lo romancesco, lo novelesco, lo romántico.

El uso consciente y reiterado de este último vocablo, como el de novela (la coincidencia no parece casual) se da en el barroco. En 1659, el inglés Henry More llama romántica a toda invención que muestre la libertad de que hacían gala los romances y baladas de finales del medievo (español, para más datos). Jean Chaplain, en 1667, desprecia la épica *romanesque* por ser «género de poesía sin arte». En 1669 opondrá lo

romanesco a lo heroico. René Rapin, en 1673, habla de la *poésie romanesque* refiriéndose a las obras de Pulci, Boiardo y Ariosto. Thomas Ryme traduce estas palabras al inglés como *romantic poetry.*

Vamos al XVIII. En 1774, Thomas Wharton *(The origin of romantic fiction,* en: *History of english poetry)* empieza a oponer, implícitamente, romanticismo y tradición clásica (una oposición que los tempranos romances medievales ignoran, como hemos visto). Tal vez, los primeros en usar la palabra en sentido barroco han sido Ariosto y Tasso (no casualmente, a propósito de asuntos caballerescos).

En esa época, romántico connota modernidad, naturalidad y amor a la naturaleza (entendida como la unidad mística de lo dado, que se origina constantemente a sí misma), lo gótico, lo popular, oponiendo a estos incisos los que podrían ser las notas de la clasicidad. En 1766, Herder define la síntesis de la religión cristiana y el espíritu de caballería como «gusto italiano, religioso, fiel y romántico». Para Goethe la oposición clásico/romántico pasa por la de salud/enfermedad. El llegará a ser un anciano saludable.

Enseguida vienen los teóricos y filósofos del romanticismo. El terreno es de una amplitud impertinente a estas páginas. Anoto pocas sugestiones. Schlegel y Novalis optan por lo anecdótico: historias románticas son, concretamente, las de brujas, amor o caballería. Romántico es sinónimo de arte del romance que se ocupa de tales eventos.

La palabra se encuentra en fuentes tan variadas como Borwell (quien, hacia 1750, oponía los paisajes románticos de Córcega a los ordenados jardines de Versalles), Rousseau y las tradiciones que ya conocemos en el mundo germánico.

En 1805, Johann Niklaus Böhl de Faber, coleccionista de romances, lanza en castellano la palabra *romancista* y, hacia 1814/1818, *romancesco.* Son galicismos pasados por el alemán, como se ve. Es conocida la polémica calderoniana de esos años entre Böhl y José Joaquín de Mora, en la cual se barajan estas palabras. El galicismo *romántico,* de paradójico origen español, se registra en castellano en 1835. En ese momento sirve para designar, sobre todo, a cierto teatro que huye de las unidades clásicas, conforme la libertad lírica propia de los romances. Es el uso que autorizan los hermanos Schlegel tomando como modelos a Calderón y Shakespeare. De nuevo, las redefiniciones del pasado.

A Schlegel siguen Madame de Staël y Sismondi, que introducen la palabra en francés en los años de 1810. *Adolphe* de Benjamin Constant (1816) es atacado, precisamente, por fortalecer el *genre romantique,* considerado germánico y poco francés: melodrama de ultra-Rhin. Ese año, Jouy define el vocablo como propio de la «jerga sentimental», con algunas connotaciones peyorativas: oposición insensata a las reglas clásicas, al buen gusto codificado, empleo pobre de los cánones, excesiva apelación a lo pintoresco.

Si soy prolijo en estos datos que tomo en préstamo, es para señalar que siempre la novela o el romance son atacados desde la misma óptica y con los mismos argumentos: son lo contrario a la norma, la encarnación del deseo como impulso radicalmente asocial.

Hegel advierte ya en su *Estética* que el romanticismo, por oposición al clasicismo, es arte de lo que se mueve, de lo aparencial, de lo inmediato, del cuerpo. La subjetividad absoluta es la única verdad y culmina en la conciliación de Dios con el mundo y consigo mismo. Los románticos no se ocupan de la belleza objetiva, sino de la forma

interior del alma, de cada alma individual, o sea del cuerpo. Por ello apelan a lo íntimo y no a lo mundano, al deseo en contra de las normas que conforman la exterioridad social e impersonal. Cristianismo existencial, desdicha del deseo en la ley y de la conciencia individual en lo infinito. Consuelo de la interiorización de Dios y de su dispersión en la vida cotidiana: sacralización de la naturaleza, el en-sí-mismo puesto en el otro: el amor. Todo lo que existe es Dios y darle cara (modelo: Jesucristo) es la tarea del arte, que crea personajes, es decir, máscaras de lo absoluto. El héroe es subjetividad infinita, que se expande sin límites y choca con la conciencia ajena, como el deseo.

Esta conciliación entre la subjetividad infinita y la norma es, nada menos, el asunto de lo épico y de lo trágico en Aristóteles. La única diferencia reside en que el drama fija limitaciones al desarrollo (las tres unidades) para que la representación tenga límites soportables al espectador, en tanto la épica puede alargar indefinidamente el número de episodios e interpolaciones, porque todos los días se puede recitar un canto. Esta unidad de lo «enarrativo» ya fue advertida por López Pinciano (1596), el cual desdeñaba las diferencias entre los romances (según el modelo italiano) que recogían hechos fabulosos («carecen de fundamento verdadero») y las crónicas o historias que se basaban en verdades comprobadas. El único requisito que exige Pinciano, y no es poco, es que la narración (épica, romancesca o histórica), sea *verosímil.* Una palabra que ya recoge el vocabulario de Alonso de Palencia como latinismo (1490), que olvida Covarrubias y que acuñará Fernández de Moratín en el XVIII: «lo que tiene apariencia de verdadero».

Pinciano, claro está, no valoraba por igual las epopeyas y las tragedias (asuntos de gravedad mayor) y las parodias, las fábulas milesias y los libros de caballerías, poética menor que se ocupa de personas graves por medio de circunstancias leves. La mezcla de niveles que implica lo cómico, cabe concluir.

2

Según vemos, la novela parece apuntar a su propia inexistencia. Si se examinan las definiciones al uso, la noción escolar de novela, se advierte algo parecido. Rafael Lapesa *(Introducción a los estudios literarios)* enmarca la novela de modo amplio: relato en prosa de hechos no históricos. Yo prefiero quitar lo de prosa y así agrandar el campo de todo lo narrativo o épico a cualquier discurso narrativo cuyo referente es un paradigma que el texto propone y el lector acepta o no como tal. El discurso histórico hace lo mismo, con la diferencia de que su referente es un corpus de documentos a los que el historiador adjudica, críticamente, el valor de probanzas. El pacto entre el sujeto virtual y flotante, que deriva a lo largo de la historia (el texto) y el sujeto real, anclado en una circunstancia histórica (el lector) se denomina verosimilitud.

Las demás notas que suelen adjudicarse a la novela afectan ser el resultado del desánimo epistemológico ante un objeto inexistente o son normativas disfrazadas de definición. En términos hegelianos, esta verosimilitud del paradigma sería la síntesis entre el deseo o subjetividad absoluta y la norma u objetividad absoluta: el paradigma mues-

tra cómo el deseo se moldea en el vaciado que le propone la norma a través del propio paradigma.

Decir que la novela se caracteriza por ser minuciosa y coherente, por construir un mundo cerrado a imagen de la vida, por trasuntar una visión del mundo, o por describir a un héroe problemático en conflicto con los valores de la positividad social, o por preferir la expresión al estilo, o por ser el género sin presupuestos formales, que se disuelve permanentemente (Kristeva), o por tener «formas no marcadas» (Domingo Yndurain), es abrir el cajón de sastre (el cajón-desastre) o proponer una normativa para hacer la «buena» novela, pero no dar cuenta de un hecho literario concreto.

Enternecedor espejo de esta desorientación es un texto del *Diccionario hispanoamericano,* impreso en Londres por la Casa Jackson en año impreciso, y en cuyo tomo XIV, página 1.126 puede leerse: «Obra literaria en que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores por medio de la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de caracteres, de pasiones y de costumbres». La segunda acepción es más escueta, acaso porque desmiente solapadamente a la anterior (¡oh, los *Gegensinnen,* querido amigo Freud!): «Ficción o mentira en cualquier materia». Vale la pena copiar un comentario, a cambio de inhibiciones posteriores: «Puede considerarse la novela como síntesis de todos los géneros poéticos, y hace objeto capital de su contenido la vida humana en todas sus manifestaciones; si fija su atención en la naturaleza es sólo en cuanto es el lugar o el escenario de los hechos que refiere, y el mundo de las ideas y de la divinidad se traza alguna vez, pero siempre relacionado directamente con lo humano».

Albert Thibaudet, en medio de la crisis de la narrativa de este siglo (1925) se ciñó a los datos de la historia, limitando el alcace de *roman* a todo escrito en lengua vulgar, por oposición al escrito «normal» hecho por el *clero* o profesional de la escritura, que se hacía en latín. En este momento nativo (o sea: cuando la lengua vulgar es aceptada socialmente como literaria) predomina la oralidad, porque la mayoría de la gente es analfabeta. Por tanto, el *roman* nace con una situación de lectura muy concreta: se lee en voz alta ante un conjunto de oyentes iletrados. Es el paso de la oralidad a la escritura, de una cultura en voz alta a una cultura del silencio y el recogimiento individual en el salón de lectura o la biblioteca.

Otras notas nativas: predominio de las mujeres entre los oyentes, sedentarismo del público, ambiente doméstico (por contraste con el peregrinaje de los romeros o cruzados que consumían cantares de gesta y eran en su mayoría, varones), intercepción del proceso por la aparición de la imprenta, que reproduce industrialmente y a menor costo los libros, etc. Sintetizo: interioridad, profanidad. El interés personal por la casa propia, que involucra ámbitos de lectura privilegiados por su intimidad y aislamiento, se acentuará en los siglos renacentistas, según estudia Maravall.

El romanticismo (¿por qué no llamarlo *novelismo?)* llevará a su máxima tensión lo inasible de la novela, a fuerza de aparentar la actitud opuesta y complementaria a la anterior: hacer de todo texto un romance. Novalis intenta cumplirlo cuando dice que novela es una vida tomada en tanto libro, pues la vida también tiene texto, epígrafe, autor, notas al pie, editor, etc. A la vuelta de los años Ramón Fernández dirá algo simi-

lar, al referirse a la novela como a una biografía apócrifa, el relato de la vida de alguien que nunca existió, o sea que no tuvo vida. Para Friedrich Schlegel, la novela tiene la capacidad de conciliar la universalidad ideal de la literatura con la catolicidad trascendental de sus elementos constitutivos. Y ahí se detiene. Henry James, el último romántico *(The art of fiction*, 1885) lapida: «En un sentido amplio, la novela es una impresión personalmente inmediata de la vida». Tal vez se le olvidó al maestro James la mediación del lenguaje, sin la cual no es factible la supuesta inmediatez que propone. Y esto, aceptando que en las novelas de James haya algo inmediato. Pero, en fin, no olvidemos que estos señores eran, a su vez, romancistas y románticos, es decir, que a ellos también les caben las generales de la ley.

3

La continuidad entre epopeya y romance, dada por la variante lingüística (la aparición de lenguas nacionales o protonacionales y su aceptación como código literario en cierto momento de la baja Edad Media) es advertida tempranamente, apenas aparece una reflexión sobre el carácter inmanente que la literatura tiene respecto a su competencia o dominio lingüístico, es decir, su carácter necesario de *literatura nacional.* Paralelamente, se dan las reflexiones de Goethe sobre la literatura del mundo (equivalencia mítica de los aportes de cada nación) y las de Herder sobre la historia universal como desenvolvimiento de un mismo espíritu articulado en diversas lenguas. O sea: diversidad real y unidad ideal.

En 1726, Voltaire *(Essai sur la poésie épique)* observa que toda epopeya es nacional e intraducible, pues el ideal de belleza de cada pueblo varía según su genio particular, plasmado en su lengua. Un modelo de belleza italiana puede ser monstruoso en Guinea y viceversa. Se rompe, así, la pretendida unidad de lo bello propuesta por el clasicismo, basada, exclusivamente, en que los idiomas literarios aceptados eran el griego y el latín. Aún es posible pensar en pueblos que carecen de epopeyas (Francia) porque lo épico es ajeno a su genio nacional.

Por su parte, Friedrich von Blanckenburg *(Versuch über den Roman*, 1774), recogiendo modelos variados y contemporáneos (las teoría de Wieland y Lessing, las novelas de Fielding y Sterne) distingue y aproxima la epopeya (sujeto: el ciudadano o burgués, acciones públicas, la historia considerada en general, una idea trascendente del hombre, lo universal como perteneciente al orden del pensamiento) y la novela (sujeto: el hombre, dominio privado, vida interior, relaciones humanas en sociedad, formas particulares, hechos de la experiencia). Son los contenidos y no las estructuras las que distinguen. Las segundas, identifican.

Este proceso de transición del epos al romance no siempre será valorado con alegría, como la historia de un enriquecimiento. Menéndez Pelayo, por ejemplo, lo verá como una degradación. La monarquía ha caído, la reina es destronada y la novela es «la última degeneración de la epopeya», bien que en óptima compañía, como los mitos platónicos, las fábulas líbicas y los apólogos de Esopo. El proceso de decadencia de la cultu-

ra señoril (segunda mitad del XII) condiciona el ascenso de la burguesía, la ampliación del público: todo se torna vulgar y pedestre. «La Musa de la Epopeya se vio forzada a descender de su trono, calzó el humilde zueco de la prosa y entonces nacieron los libros de caballería propiamente dichos». Don Marcelino los mira desdeñosamente, desde la altura de sus propios zuecos de prosista.

Los hechos no son tan claros. Por ejemplo, el falso Turpín, primer relato caballeresco, está escrito todavía en latín. Y las historias «reales» que narran las hazañas de los reyes históricos, contienen hipóstasis que poco se refieren a eventos efectivamente ocurridos. Otro ejemplo: Carlomagno nunca estuvo en España, ni era alto, melenudo y de pluviales barbas, sino petiso, pelado y lampiño. Sus doce pares son una transposición zodiacal de inmemoriales mitos solares.

Lo mismo puede decirse de aseveraciones como que los héroes épicos son unilaterales, carecen de elementos críticos y contradictorios, viven en un tiempo estático concedido por dioses eternos, les falta futuro y, por lo mismo, historia.

Aquiles es la personificación de la cólera vengativa, pero en su diálogo con Príamo, acerca de si devuelve o no el cadáver de Héctor a su familia, hay un conflicto de morales que, por fin, se resuelve contra su talante colérico. No digamos Ulises, en franca oposición al universo de dioses, mitos y fuerzas naturales a los que enfrenta con sus argucias de racionalista instrumental, convirtiéndose en una suerte de ilustrado antes de tiempo.

Charles Nisard (*Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage,* 1854) ya describía la frontera donde todo se mezcla: los primeros romances son transcripciones en verso vulgar de los cantares de gesta, luego prosificados para su impresión en libros y mezclados con la ciencia erudita, el alegorismo y las moralidades de un primer Renacimiento. Algo similar dirá Bajtin cuando defina la novela a partir de su textura polifónica, que admite varias lenguas, dialectos y jergas, con variados emisores, dentro de su conjunto.

La reflexión teórica, como siempre, es tardía. Las poéticas medievales no contemplan los géneros de la prosa como literatura. Sólo conceden tal dignidad al verso. La prosa es mero instrumento de «contenidos» ajenos, no productividad de sentido. Es retórica o elocuencia, no dice nada por sí misma. La novela debe esperar al barroco —ya queda dicho— para que se piense en ella más allá del denuesto por inmoralidad (el novelista es un envenenador o poco menos, se afirmará repetidamente) o la directa prohibición.

Curtius observa que los epos nacionales divergen por su contenido, por su ideología precisamente nacional, y así la Grecia homérica toma el culto a los héroes muertos de la religión micénica y se basa en la relación hombre-dioses. Los germanos exaltan la casta *(Sippe)* o estirpe y prescinden de la religión. Los franceses tienen un epos original, dinástico, nacionalista y eclesial. La Edad Media pretenderá dar cierta historicidad a sus héroes: se sabe que Roland o el Cid (no digamos los personajes de Dante) existieron. Luchan por Francia, por Castilla, por la Cristiandad, son güelfos o gibelinos, etc. No quieren la inmortalidad que preocupaba a los griegos, si acaso conciben como inmortales a ciertas causas políticas que hacen de sus vidas un camino de perfección cívi-

ca. Pero la transición es, de nuevo, insensible, y mezcla los elementos. El epos homérico se transforma en novela en prosa ya en la alta Edad Media, con textos como *Ephemeris belli Trojani* de Dictys (siglo IV) y *De excidio Troiane historia* de Dares (siglo VI). Las epopeyas francesas del medievo tardío surgirán de estas indirectas fuentes griegas.

4

Los románticos, queriendo hacer de todo libro una novela, propusieron su desaparición, ya que si la parte es todo, no es nada. No hay novelas si todos los libros son novelas, acaso la misma. Algo parecido ocurrirá durante el proceso del realismo y el naturalismo, henchido de propuestas teóricas, pues se trata de una época en que los novelistas parecen muy seguros de lo que dicen y utilizan su obra para transportar conocimientos ejemplares y tersamente comprensibles.

El escritor realista es un observador científico de la realidad social, de la cual da cuenta puntualmente en sus novelas. Su modelo no es literario, sino tomado, precisamente, de las ciencias de la naturaleza. El sujeto de la literatura es la sociedad misma, cuya voz, en la división social del trabajo, corresponde al escritor.

Hay en esto un texto clásico, el *Avant-Propos* de Balzac a su *Comédie Humaine.* Se propone cumplir con la sociedad lo mismo que Buffon con respecto al mundo animal: llenar una acabada descripción de su tipología, hacer su taxonomía. La sociedad produce hombres como la naturaleza produce especies zoológicas, con el agregado del azar, que no existe en la naturaleza (¡vaya agregado, maestro!). El novelista es un historiador de las costumbres, un secretario que anota, levantando actas irrefutables, todos los dichos de la sociedad. Se trata de estudiar el comportamiento del azar, «el mayor novelista del mundo». El escritor hace la anatomía de los cuerpos enseñantes (sic), la patología de la vida social, la monografía de la virtud.

Hasta aquí, el primer Balzac. En seguida, el segundo. Es el que propone la novela como «augusta mentira», la que describe un mundo mejor. La verdad se reduce a los detalles. Las leyes eternas de lo verdadero y de lo bello se someten a un paradigma que instruye a los hombres para que mejoren interiormente, pues el Orden Social se basa en la represión de las tendencias depravadas del hombre, para lo cual nada mejor que el catolicismo y la necesidad de la monarquía.

En este protocolo ilustre del realismo están nítidas sus contradicciones: la impersonalidad científica del punto de partida, la finalidad didáctica de una ideología social clara y concreta.

Algo similar ocurre con el texto de Emile Zola *Le roman expérimental* (1880), donde propone una literatura determinada por la ciencia, sustituyendo al escritor por el médico y tomando como modelo a Claude Bernard y a su medicina experimental. El novelista observa y experimenta, esto último en el sentido de comprobar cómo los hechos registran las leyes que determinan las causas. La materia tiene sus normas y el hombre está sometido a ellas como la piedra o la herencia animal. Las pasiones tienen

su fisiología, se indaga su cómo y se renuncia a su por qué (conforme a la denegación metafísica del positivismo comtiano).

A esta impersonalidad del observador que se deja penetrar por las leyes de lo real, se contrapone el Zola paradigmático y moralista de la vida cívica: la juventud debe ser viril y no llorar como las mujeres ante la música, el escritor debe exaltar las virtudes del trabajo y de la burguesía contra el parasitismo y la aristocracia, denunciar las lacras sociales para lograr su corrección, defender a la patria de sus enemigos exteriores (recuperar Alsacia y Lorena del dominio alemán), sostener la república y la democracia. Si la novela se disuelve, como en el romanticismo, pues su objeto es todo (la naturaleza), y el escritor debe renunciar a imaginar, a sentir y a preferir, la lista de opciones que antecede deniega las conclusiones del teórico. Finalmente, la literatura está sometida, para él, como para cualquiera, a modelos, es decir: a preferencias que implican exclusiones.

Experimentación, precisión en el dato, primacía de la observación documentada sobre la imaginación, de la «verdad» sobre la «mentira», son incisos que repiten los hermanos Goncourt y que contradice Paul Bourget (*Science et poésie*, 1883 y *Réflexions sur l'art du roman*, 1884), reivindicando la sacralidad de la vida y sus causas misteriosa, los derechos de las aristocracias frente a la estadística, de la jerarquía frente a la nivelación plebeya de la democracia. Curiosamente, los Goncourt, que adoraban el XVIII y sostenían ideas políticas similares a las de Bourget, hicieron profesión de fe naturalista antes de Zola, dedicándose a contar la vida de las sirvientas y los acróbatas de circo.

Similares coincidencias y polémicas ocurren en España, donde Galdós, por ejemplo (al ingresar en la Academia, 1897) describe la novela como «imagen de la vida» y «reproducción de caracteres humanos», destinada a un público previamente normalizado por el estudio de las leyes del término medio: el vulgo, materia y sujeto de la literatura, «muchedumbre alineada en un nivel medio de ideas y sentimientos». Es curioso ver que Menéndez Pelayo, políticamente tan alejado de Galdós, en su discurso de contestación, admite la novela (y el teatro) como arte de masas, frente a lo aristocrático de la música, la poesía y la escultura, aunque el arte de Galdós le mereciera reservas en cuanto a ejercicio de una mera facultad pasiva de observación (carta a Juan Valera, 8 de septiembre de 1879).

La Pardo Bazán, intentando conciliar a Zola con la existencia de un Dios revelado por el catolicismo español de su tiempo (*La cuestión palpitante*, 1882/3) reserva al alma y sus relaciones sobrenaturales con la divinidad una parte de la realidad, y al dogma moral católico el carácter de única verdad en la materia. Si la realidad tiene sus leyes y el arte carece de fines (lo bello puede no ser bueno), en cambio, lo bueno tiene que ver con la revelación, por lo cual las ideas morales y políticas de un escritor sólo son aceptables si resultan «correctas». Aquí el conflicto entre normatividad científica y opción ideológica es más flagrante ¿Cómo explicar, si no, el aceptar a Pereda como modelo y a Galdós, sólo cuando abandona sus ideas liberales y constitucionalistas?

Clarín también opta por la literatura como un modo de saber que excede al entendimiento, pues comporta el reflejo de toda la realidad en el espíritu individual por la vía sentimental (cf. *El naturalismo*, 1887, y el folleto *Mis plagios. Un discurso de Núñez*

de Arce). Y también contradice esta lúcida pasividad afectuosa del espíritu ante el mundo cuando somete al arte a «los intereses de la sociedad con más intensa acción que hasta ahora, siguiendo la general corriente de la civilización».

Esta preocupación realista-naturalista que entiende ofrecer al lector una *tranche de vie* que se confunda con la vida misma, transmitiéndole (o imponiéndole) un cierto «sentimiento de realidad», opuesto a la fantasía, la aventura y, finalmente, la «mentira» romántica (novelería: romanticismo), dista bastante de ser una sustitución del arte por la ciencia, del creador por el observador, de la invención por el documento. El paradigma cívico, moral, político o como quiera llamárselo, existe en todo caso y somete la supuesta percepción de lo real del supuesto sujeto privilegiado (que domina la voz del reflejo auténtico) a un molde ideológico. Esta ilusión óptica ha durado mucho tiempo en el mundo de la producción novelesca y de la teoría, yendo desde los extremos apuntados hasta casos tan alejados entre sí como Thackeray (carta a David Masson, 6 de mayo de 1851), el Henry James de *The house of fiction* y Solger comentando *Las afinidades electivas* de Goethe y definiendo la novela como «epos de la realidad».

Los lectores disfrutaron largamente de esta ilusión óptica. Algunos van reaccionando y admitiendo que el naturalismo es una retórica como las otras y que se acepta su naturalidad o se la rechaza, conforme a la libertad del lector para quedarse o no con los artificios que el texto le propone. Mucho me temo que, a pesar de todo, la mayoría de los compradores de libros van a las librerías en busca de fragmentos de vida autorizados por ciertas eminencias paternales que nos enseñan deleitando a conocer la «realidad».

5

La línea de teorización contraria a la realista, la romántica, intenta conceder o reconocer a la novela una autonomía más o menos extensa, eventualmente una total autonomía que equivale a la autarquía, a la autosuficiencia, que proviene del uso de la prosa, elocución de forma libre, no sujeta a moldes previos y que traduce más fielmente una suerte de «latido del alma», de ritmo de la profundidad íntima. Estas reflexiones, más que una teoría de la novela, son una fenomenología de lo novelesco, entendido como lo romántico mismo. Del romance, lo romancesco, lo romántico. No obstante, tampoco esta lógica anárquica del espíritu libre y de la infinitud puede librarse de cierto sujetamiento modélico, de cierto paradigma.

Jean Paul *(Über den Roman* en *Vorschule der Aesthetik)* toma como modelo de la novela la vieja epopeya de los francos, resucitada por Goethe en el *Meister.* El epos aristotélico, penetrado por el impulso dramático y liberado de ataduras formales por la prosa, da como resultado la novela, suerte de epopeya de la era burguesa, un tiempo que ama las peculiaridades de lo cotidiano.

La diferencia entre el relato de cualquier hombre y el relato del artista reside en que por el artista no habla tal o cual sujeto humano particular, sino la total humanidad. Este poder de despersonalización del artista permite una suerte de regeneración del mundo por el espíritu, una espiritualización de la historia. Hasta es posible refundar

la humanidad en una recuperada edad de oro. Es la tarea de los idilios y de las narraciones con islas utópicas, el Pierre de Rousseau o Robinson.

Jean Paul admite la continuidad epopeya-novela y la libertad del género para contenerlo todo y no sujetarse a límites de medida o de forma, pero somete, finalmente, el discurso novelesco a la función, tan romántica por su parte, de regenerar a la humanidad.

Creo que en las modernas teorías de la novela, o intentos de tales, late un transfondo romántico de imperialismo novelesco. Así, en las más caracterizada, la de Georg Lukács *(Theorie des Romans*, 1920). Lukács quiso hacer una teoría de la novela en Dostoievski, en el momento en que su juventud simmeliana se teñía de existencialismo a la Kierkegaard y, por oposición, se dirigía al polo contrario del danés, Hegel.

El héroe lukacsiano, retomado por Lucien Goldmann *(Pour une sociologie du roman*, 1964) es un héroe kierkegaardino, fijado en la categoría hegeliana de la conciencia desdichada, la que comprende, desde su finitud, su impotencia para dar cuenta de lo infinito. Sus valores serán siempre auténticos ante la inautenticidad de los valores del mundo social (que los considerará falsos) y sus ideales serán siempre puros en relación a la impureza transaccional de la vida en sociedad. Le quedará el refugio en sus jardines interiores (el alma bella de Goethe y Hegel) o la resignación ante el logos del mundo exterior.

La epopeya describe al sujeto en armonía con el cosmos, gracias a la sumisión del hombre al modelo divino. La novela es el mismo esquema con una valoración invertida: el hombre intenta imponer su orden al mundo de los dioses, que le resulta extraño y enemigo. En cierto modo, Lukács admite la continuidad de opciones entre el héroe novelesco y el épico, así que Lévi-Strauss describe la novela como el relato de un mundo degradado desde la armonía épica, respetuosa del orden teogónico, mundo en que la epopeya es la nostalgia del orden perdido, del Paraíso a contar desde la expulsión. Un esquema de conflicto entre la ensoñación y lo querido, por una parte, y la acción y lo fatal, por otra: la sociedad y la historia como lo dado y lo heredado (Alain: *Système des beaux-arts*, 1926). O la descripción orteguiana del héroe como aquél que quiere ser él mismo, porque no lo es, el héroe que quiere devenir su esencia y se encuentra con el mundo como aquello que ya tiene una esencia cristalizada e ineluctable *(Meditaciones del Quijote*,1914).

Llevado al extremo, el romanticismo teórico da como resultado las reflexiones contemporáneas acerca de la novela como el género sin formas, o sea el género que se niega a sí mismo, «hierba salvaje que crece en un terreno vago» (Caillois), donde todo cabe, del cual nada está excluido, reino de la variación infinita, del contenido puro y amorfo, que se reconoce por ser el discurso que no entra en ningún casillero, a fuerza de no haber respetado ninguna estructura compositiva. Es decir: la novela está allí, pero no existe. Es lo que nos llevamos por delante sin poder decir qué la caracteriza y que resulta novelesca, precisamente, por su falta de caracteres identificables. Es lo más parecido al deseo, en tanto los otros géneros semejarían el mundo codificado de la ley.

Para alentar estas meditaciones cabe recurrir a diversos textos: *Puissances du roman* de Roger Caillois (1941 y 1953), *Le texte du roman* de Julia Kristeva (1970), *Theorie*

des Romans de Rafael Koskimies (1935). La bibliografía puede ampliarse generosamente. Remito al lector al libro de Bruno Hillebrand, *Theorie des Romans* (1972).

Se puede concluir, en doble sentido, y provisoriamente: que hay una continuidad dialéctica entre epopeya y novela y que ésta, en sentido estricto, no existe, es un falso objeto teórico, y que su única existencia positiva debe buscarse en las preceptivas particulares, o sea, por ejemplo: cómo hacer una novela romántica, cómo hacerla naturalista, cómo existencialista, etc.

Vuelvo al principio. El problema del *roman* es etimológico, es decir, histórico. Más afinadamente: consiste en ver qué constelación de hechos situados y fechados rodea al fenómeno de que las lenguas particulares (nacionales o protonacionales) sean aceptadas socialmente como literarias en la baja Edad Media. Un catálogo eventualmente desordenado de estos hechos se intenta a continuación y, tal vez, bosquejen un retrato temprano de la modernidad.

1.°) Entre los siglos XII y XIII (en consonancia con otras realizaciones de la cultura caballeresca y urbana) se sientan los requisitos previos de la ciencia moderna y sus principios: la entidad individual como única realidad, el método de la abstracción, las reglas de la causalidad material y la verificación experimental, y el recurso de la expresión matemática. Aparece la idea de progreso mental.

Hay un incipiente Renacimiento y la óptica histórica cambia: los hombres empiezan a *mirar hacia adelante.* Se pretende aparecer y quedar en la memoria histórica con signos de identidad individual, única, singular. La especie se propone como la inmortalidad de un colectivo de sujetos mortales. Es como si la idea de inmortalidad se tornara secular.

Hacia 1200 empieza a admitirse la noción de progreso como propia del conjunto histórico (Azo, discípulo de Irnerio, en el prólogo de la *Summa codicis).* A la vez, comienza la inquietud por lo viejo y lo nuevo. Otón de Freising considera el siglo XII como *senium mundi* (vejez del mundo). En el XIV, los *moderni* (nominalistas) se oponen a los *antiqui* (realistas). A la distancia, la escuela de París de Guillermo de Ockam dará como resultado una nueva oposición entre la juventud y la vejez del mundo, hacia 1600, con Francis Bacon.

2.°) El hombre como hacedor de cosas. Las cosas como valiosas en tanto su realización exige penas y trabajos. La salvación del hombre es resultado de su praxis. La conciencia histórica: la coherencia, el orden, el sentido.

3.°) Así como en la alta Edad Media no se puede hablar de una conciencia histórica (el pasado es contemporáneo, es una suerte de copresente inmóvil e intemporal, en el sentido de intransitivo, que no se desplaza, no avanza: tiempo del *Sapientia veterum* y de los *Espejos* de la antigüedad estática), en la baja Edad Media, se movilizan los antecedentes cristianos en sentido contrario.

En el siglo XV (aurora del capitalismo comercial y financiero, y del humanismo) se advierte una actitud de asimilación del saber transferido: los modernos emulan y se sobreponen a los antiguos. En el campo lingüístico, se utiliza la lengua romance, aunque se la considere ruda y poco elegante, por ser más «moderna».

El tiempo es cuantificado. Hay cierta necesidad de orden, de periodización, de direccionalidad, de evaluación relativa entre períodos, cierta noción de continuidad (tradición: entrega). El tiempo se acumula, crece, practica constantes síntesis provisorias : tiende a una finalidad. La historia es dinamismo, el pasado es antepasado del presente que, a su vez, es moción hacia el futuro: *telos*. La historia es homogénea y continua, y la mueve un proyecto. Por ello se pueden comparar las épocas y juzgar si una es mejor o peor que otra. El tiempo como un río que crece. Los que navegan después, tienen mayor caudal.

En el siglo XVI se castellaniza el vocablo *progreso* en el sentido de marcha (no necesariamente positiva ni negativa).

4.º) En el siglo XII empieza la ilustración de la nobleza laica. Los textos de la época se dirigen tanto al pueblo bajo como a los señores, saliendo del hermetismo monacal de las primeras crónicas y de las canciones de gesta. Sectores sociales heterogéneos integran un mismo público, unido por el uso de las lenguas romances.

5.º) Como en la Edad Media no se enseña la historia, los discursos de distinta índole están cargados de noticias históricas que cumplen con la tarea de explicar el pasado, aunque tomando a los antiguos como *memorabilia* intemporales. Se pasa de la historia de los antiguos a la crónica, la gesta y la novela de modo insensible, sobre un trasfondo común, reforzado por la estructura medieval de un orden unitario y sistemático.

6.º) El Renacimiento del siglo XII es más escolar y filosófico que estético. Se busca la verdad y la aventura es una fuente del saber. El modelo de sociedad ya no es el clásico, sino el contemporáneo: el cabelleresco. Aún los ejemplos de Arturo, comparados con los antiguos, son superiores. Los modernos son *mejores* que los antiguos, y los desplazan en la constelación dominante de lo imaginario.

Por su parte, la caballería como tal culmina e inicia su decadencia en el mismo siglo XII, con el fracaso de la segunda cruzada (1146), el cisma de la Iglesia (1130) y la superación de la técnica militar de los caballeros. El jinete se traduce a paradigma ético en una geografía fantástica, teñida de heterodoxia y herejía.

7.º) Las relaciones feudales son crecientemente reificadas. Decaen los tradicionales vínculos personales de fidelidad. Esta despersonalización de las relaciones quita importancia a la comunicación oral y acrece la de la escritura.

El debilitamiento de la caballería, tras una primera cruzada caballeresco-militar, al margen de la Corona, permite a la Iglesia un intento de hegemonizar la caballería como *Militia Christi*, despaganizándola y oponiéndola al Estado incipiente y a la burguesía.

8.º) En el siglo XIII nace la música polifónica con Leoninus *(Magnus Liber de Gradali et Antiphonario)*, Perotinus y sus obras a tres voces, y la fijación teórica de la música modal en Juan de Garlandia y Juan de Crocheo. Se desarrollan el motete (sobre palabras sagradas), las músicas con letra profana, las canciones trovadorescas, el *cantus firmus* gregoriano. La música polifónica es el equivalente sonoro de la arquitectura gótica y aprovecha los brazos del crucero para distribuir (hoy diriámos estereofónicamente) las voces diversas del coro.

El papa Juan XXII prohibe en Aviñón (1322) los excesos profanos del contrapunto. Philippe de Vitry (1330) opone el *Ars Nova* al *Ars Antiqua*. En la obra de Guillaume

de Machaut se advierten ya la aplicación consecuente de valores rítmicos fijos, el perfeccionamiento de la notación, la liberación del estilo de los elementos puramente vocales, la introducción de los semitonos, el fortalecimiento del concepto tonal. Los instrumentos se independizan de la voz y aparece el lenguaje musical como expresión «directa» del sentimiento inefable y de la interioridad anímica.

9.°) Si se comparan (como hace Hugo Kuhn) las novelas de Chrétien de Troyes con las construcciones del gótico temprano se advierte la racionalidad de ambas estructuras, cuya conformación exterior responde a su realidad interior. En la catedral gótica, lo externo del edificio señala su estructura constructiva, su juego de cargas y sustentos. En la novela caballeresca cortés los episodios muestran el cumplimiento de los valores que integran la ideología que sirve de materia a la narración (virtud caballeresca, fidelidad, honor, nobleza, etc). El arte es relativamente racionalizado, en el mismo sentido en que se puede hablar de una «arquitectura racionalista».

10.°) En la práctica caballeresca (el combate como deporte, el *chevalier servant* de la dama, etc) se advierte una socialización de la vida y una secularización de lo público, a juzgar por un síntoma complementario del anterior: la importancia creciente de la mujer en la vida pública y en el simbolismo alegórico de la Edad Media transicional. El reino comienza a tener cierto realismo y a superar su mero simbolismo, pasando a aludir a un concreta realidad política. En Alemania, las historias heroicas de comienzos del XIII se ligan con las del Prerrenacimiento (segunda mitad del XV) por medio de un incipiente ideal nacional. La *Canción de los Nibelungos* (circa 1200) se vincula tanto con la saga de Sigfrido como con el Sacro Imperio.

11.°) Entre los siglos XII y XIV progresa la idea de una creciente autonomía del poder civil frente al eclesiástico. Los franciscanos «espirituales» y los joaquinistas emprenden una campaña contra la Iglesia institucional, censurando la acumulación de riquezas y los compromisos políticos del Papado. Los canonistas reviven la noción del Estado como *potestas publica rotunda et plena* según el modelo romano. Se recupera la filosofía del derecho romanista que separa los fundamentos de la ley civil y la teología, reclamando una segunda autonomía para aquélla.

Santo Tomás (siglo XIII) «redescubre» a Aristóteles y su noción de «ser colectivo nacional», preexistente a la cristianización y superviviente a ella, por lo tanto: independiente de una u otra religión. Marsilio de Padua quita, después, en su *Defensor Pacis,* todo carácter finalista metafísico y trascendental al Estado, custodio del funcionamiento de la ciudad y totalmente independiente de la Iglesia.

El Estado, muy matizadamente, se empieza a laicizar: la administración pasa de los clérigos a unos burócratas laicos, la competencia de los tribunales eclesiásticos se va restringiendo. El Estado deja de existir dentro de la Iglesia y ésta empieza a existir dentro de la órbita estatal. Aún cuando Bossuet diga en el XVII que «los príncipes actúan como ministros de Dios y representantes suyos en la tierra», el monarca aparecerá ligado con la divinidad pero no con la jerarquía.

Desde Carlomango (siglo VIII) circula la noción del emperador que, conforme al modelo bizantino, por lo tanto romano y precristiano, es *summo rex imperator et augusto.* El Imperio es universal, absoluto, sin límites previos, soberano, centrado en Roma, que sintetiza el Imperio Romano y el cristianismo.

12.°) Las creencias rituales solares y la numerología empiezan a intervenir en la vida pública. Un ejemplo: la corona de los Staufen lleva 4 chapas, de las cuales la delantera y la posterior tienen el número 12 (Apóstoles, Tribus de Judá, meses del año solar, etc); 4 reyes del Antiguo Testamento y 4 profetas hacen el 8, símbolo de la vida eterna. El manto lleva bordados los 12 signos del Zodíaco.

13.°) Con el resurgimiento de las ciudades (muy notable en el siglo XII) renace el concepto romano de *capital,* ciudad que es la sede de los poderes públicos del Estado y que tanta importancia tendrá para la novela moderna (cf. la picaresca y la novela de iniciación del XIX). Capitalidad: sedentarismo: burocracia del Estado: cabeza. La centralización es el resultado de la lucha entre el Rey, aliado de las ciudades, y la nobleza territorial, con su orden feudal disperso (cf. Thierry, Michelet y cierta historiografía marxista moderna). Esta burocratización es otro motivo de despersonalización en las viejas relaciones orales y «cara a cara» del fielato y el vasallaje.

14.°) La civilización burguesa crece aliada a la escritura, base de la novela. «Donde va el mercader, va el notario» dice Jacques Le Goff. A partir del siglo XII, el valor probatorio de un documento privado sólo se acredita con la firma de los testigos y la intervención del escribano. En los siglos XIII y XIV el notariado se expande tanto por el sur de Francia y las ciudades mercantiles italianas que se organiza el *ars notaria,* sindicato de profesionales. Algo similar cabe decir de los papeles de comerico, el tráfico de letras de cambio y los asientos de contabilidad. Modernidad-escritura / feudalidad-oralidad.

15.°) En el siglo XII surge la idea de Nación, pero sus orígenes pueden rastrearse ya en los siglos VIII y IX, como una latencia que pasa a ser manifiesta. Las nociones de Nación y Estado se alimentan mutuamente. Por ejemplo: el término *franceis* aparece en la *Chanson de Roland* (principios del XII). El abate Suger remonta el origen de los francos a Troya, siguiendo el modelo virgiliano que se inspira en Homero. Antes que nada, hay una comunidad nacional, que se reconoce en un cúmulo de herencias culturales (religión, idioma, etc) y advierte sus límites en el triple juego del poder abstracto de un Estado, una población y un espacio terrestre y marítimo.

16.°) El latín como *lingua franca* de la cultura es administrado por la Iglesia altomedieval y no constituye el menor de sus poderes en un mundo francamente iletrado. Durante el imperio carolingio, se intenta matizar la situación creándose un latín «imperial», ecléctico, que sirva para unir el imperio a nivel lingüístico. Se basa en el estudio de los clásicos, que mezcla las fuentes paganas con las cristianas. El latín profano se desgaja en lenguas romances y, fuera del imperio, prosperan otras lenguas protonacionales. En Inglaterra, llega pronto la correspondiente a ser lengua literaria.

En el siglo XIII, el latín ha desaparecido como lengua hegemónica y Europa se babeliza en una multitud de lenguas locales. Se habla «el idioma de la nodriza», según frase de Dante, y empieza a distinguirse una «lengua vulgar ilustre» (hablada por los administradores y los intelectuales, que ya sirve para discurrir de filosofía y de arte) y una «lengua vulgar rústica», defectuosa en relación con una posible codificación de los idiomas nacionales que son, primero, literarios y, luego, objeto de las gramáticas.

Los comerciantes escriben en vulgar, con predominio de los números, aunque el derecho mercantil (como todo el discurso jurídico) sigue usando el latín. Las lenguas na-

cionales son consolidadas por la literatura culta escrita, que obliga a codificarlas. Tardíamente, la adoptan los gobiernos (recordar el ejemplo de Alfonso X de Castilla, que escribía en gallego sus cantigas y en castellano sus prosas, incluidas sus leyes).

17.°) La catedral gótica personifica la ideología de la belleza medieval como «esplendor de la verdad», como forma de saber. Umbral entre lo natural y lo celestial, la catedral instala lo sobrenatural en lo cotidiano, albergando en su interior a toda la población de la ciudad que, por medio del dinero o de los gremios, ha participado en su construcción. Arquitectura y música, hijas del número (que tanto importa en la baja Edad Media, como se vio y verá) intentan conformar imágenes de la armonía universal, según la vieja construcción platónica y pitagórica, recuperada por San Agustín. Todas las cosas se parecen por haber sido creadas por un mismo Dios: el sistema de los objetos se reconoce en Dios, en él halla su aire de familia y través de él hace pasar sus correspondencias, como nudo necesario de todos los hilos del tejido del mundo.

La catedral, por otra parte, se relaciona con la expansión de las culturas protonacionales, de las que participa el romance. En el caso francés, se advierte que la catedral es coetánea con la monarquía de los Capetos y que el gótico y los cantares de gesta provienen de la abadía de Saint-Denis, convertida en santuario nacional francés por decisión regia (cf. Viollet-le-Duc y Joseph Bédier).

En el quiasmo de las naves con el crucero se simboliza el cruce de los elementos contrarios que animan dialécticamente la creación. Cristo es la piedra angular que sostiene y equilibra ambos muros, como el paso al límite de un mundo al otro. La luz, que viene de las altas vidrieras, ilustra la metafísica de la claridad que pasa por los neoplatónicos medievales a partir de su fuente en Dionisio Areopagita.

18.°) Frente a una realidad adversa, el arte cortesano idealiza el pasado, en tanto el arte plebeyo celebra la actualidad (poesía trovadoresca, poesía goliárdica). Exaltación fabulada de los ideales caballerescos pretéritos, la novela de caballerías envuelve al viejo paradigma clásico con los valores de una aristocracia guerrera que decae ante el ascenso del Estado central y la burguesía. Es una forma de impregnar de prestigios arrastrados por los siglos a la ideología de las nuevas clases poderosas.

La poesía trovadoresca consagra la imagen del amor cortés, cuyo nacimiento sitúa Rougemont en el siglo XII. Dicotomía matrimonio-amor, en que el primero es una mera alianza económica para ensanchar los patrimonios inmobiliarios y el segundo, un género literario que pasa por la lejanía de la amada, eventualmente rota por el adulterio. El arte celebra el mal y se opone a la institucionalización de las relaciones eróticas. Otro ideal anacrónico es el de la fidelidad del vasallo al señor, que se transporta, en el amor cortés, a la sumisión servil del caballero a su dama, convertida en amo y masculinizada como *donnoi*, *domnei* o *midons*.

Con su habitual enmascaramiento de esoterismo y heterodoxia, el arte cortés-caballeresco introduce la noción mágica del amor, una suerte de posesión que despersonaliza a los amantes y que los libera de las consecuencias morales de sus actos. El amor es el arrebato y es la reunión de las partes dispersas de un sujéto superior, hipostático, a través de la individualidad de los amantes.

El morir de amor es, precisamente, el perecer como sujeto ante la instancia supersubjetiva del Eros. Los amantes del amor cortés buscan el sufrimiento de la privación

como manera de aniquilar la pasión que los aniquila y salvarse como sujetos, a la vez que aman al huésped desconocido (el Amor) como si fuera un extraño, aunque habite la propia interioridad. Los amantes no buscan la unión del coito o el matrimonio, sino la disolución, o sea la muerte. Por ello, mientras viven, los amantes están insatisfechos, en tanto el objeto de su amor, la muerte, es infinito, y no hay acto de amor que le sea coextensivo.

Rougemont señala la sugestiva contemporaneidad de la herejía cátara y la literatura del amor cortés en el mismo espacio geográfico: el siglo XII en la Francia meridional. Luego, en el XIII, la caballería errante de la orden franciscana dispersa esta ideología por Italia.

19.º) El siglo XII da lugar, a su vez, a un pleno auge de la idea cristiana de progreso. Con motivaciones religiosas, se realizan conquistas en el campo de la óptica prenewtoniana (Robert Grosseteste, Roger Bacon y Teodorico de Friburgo). La preocupación por el futuro hace nacer los primeros intentos de pronosticar científicamente el porvenir.

La conciencia histórica (el hombre es consciente de que la historia existe) supone el desarrollo orgánico de ciertas potencialidades «naturales» de la Creación: la historia fue peor de lo que es, el porvenir evitará nuestros errores hasta pulir el cauce histórico y llegar a la perfección (cf. los progresistas agustinianos como Próspero, Juan Escoto y Otón de Freising). La historia, conforme el dicho de San Buenaventura, es el camino de perfección de lo creado, estando ya en la mente de Dios la idea de dicha plenitud. Así el hombre actual se sube como un enano al gigante del pasado, con su tesoro de experiencias, y otea el futuro. La verdad es una hija del tiempo. Éste, a su vez, se desacraliza y se mide en multitud de convenciones sociales vinculadas al comercio (plazos de los contratos, préstamos, operaciones a término). Empiezan a abundar los relojes, primero en los edificios y, más tarde, en los bolsillos de las ropas burguesas.

Paralelamente, para dar cuenta de estos hechos, se crea el género historiográfico, que se alimenta del romance y viceversa, mezclando sus discursos con frecuencia (siglos XI y XII). Hay cierto optimismo, es decir confianza en lo que trae el tiempo y pululan las leyendas sobre viajes a las Islas Bienaventuradas, donde nada falta y nadie muere. Santo Tomás se maravilla ante la correspondencia prodigiosa entre todas las cosas.

El futuro no sólo puede preverse, sino que puede producirse, es el resultado de la praxis humana. Por esto, el Concilio de Letrán condena en 1215 a Joaquín del Fiore. El presente empieza a ser criticado en función de un futuro mejor. Dicho de otra forma: la historia provee los propios materiales de su crítica, se convierte en la trascendencia de sí misma, en un rudimento de metahistoria.

20.º) Ante la tradición del arte aristocrático (sin orientación de los sentimientos, frío y reservado en sus formas de manifestación, con una actitud general de dignidad distante y estoica, reino del afecto callado, demostración de la fuerza en la dureza y la impasibilidad), el siglo XIII impone una literatura (y, en general, una cultura) de sesgo plebeyo, donde dominan el culto a la pasión y la devoción al sentimiento. Ernest Seillière habla de un temprano romanticismo.

El pueblo es antiestoico y sus desbordes sentimentales alcanzan, a veces, a los estamentos superiores. Rousseau recogerá esta herencia en su figura del «plebeyo amargo» (cf. la definición de Faguet).

21.°) Entre 1050 y 1200 Colin Morris *(The discovery of the individual)* sitúa la adquisición de la noción de individuo, a través de tareas concretas como el estudio de sí mismo, el del rol individual en la sociedad y las relaciones entre individuos.

22.°) En el siglo XIV empieza a desarrollarse la idea del Estado como una comunidad política abstracta de un pueblo o conjunto de pueblos. Marsilio de Padua, Guillermo de Occam y Felipe de Leyden lo advierten, no así los autores franceses, a pesar de la expansión de Francia sobre Borgoña.

Correlativa a esta noción de Estado, aparece la ya apuntada de Nación (unidad política de una comunidad asentada sobre un territorio y dotada de una cultura peculiar) y el afecto correlativo de afinidad y fidelidad: el patriotismo. Es una noción sentimental y protonacional que implica, en lo interno, la sumisión al buen príncipe que alimenta a sus súbditos y, en lo externo, la toma de partido nacional que es oposición beligerante a las demás comunidades nacionales.

23.°) Europa se integra en áreas (la romanogermánica, del centro a la periferia, y la normanda) a partir del siglo XI. El crecimiento del comercio urbano aumenta las rutas de comunicación y la posibilidad de confrontar culturas y de impregnar unas con otras. En las ciudades se perfecciona la vivienda (chimenea, ventana con vidrios, la vela de cera) creándose espacios para la lectura individual y recogida. Ésta gana importancia y se inventan las gafas de aumento para los lectores de débil vista. El dinero refuerza la noción de que hay medidas de valor suficientemente abstractas como para ser universales. Cruzados y mercaderes contactan con el Oriente. En el seno de la burguesía aparecen tendencias radicalmente antiseñoriles y tendencias patricias conservadoras.

24.°) La revolución burguesa en el interior del orden feudal crea una corriente de poder que emana de la ciudad hacia el entorno y expande una nueva cultura, hedonista y sentimental, que intenta sustituir el honor por la honradez. La vida social debe ser placentera y profana, y provee su propia crítica de costumbres. La burguesía es una clase, no un estamento, con movilidad vertical acusada, y empieza a saberlo, primero afectivamente (sentimiento de conjunto y de solidaridad), luego intelectualmente (conciencia de clase). El individulismo competitivo tiende a reemplazar la ética de la tradición y de la herencia de los valores que transmite la sangre.

25.°) Contacto de culturas, henchido de curiosidad y de respeto entre ellas, visible en la fundación de escuelas de traductores (reinos hispánicos, las Dos Sicilias). Estudio paralelo de las fuentes griegas, musulmanas y hebreas.

26.°) El caballero solitario de la novela de caballerías mezcla a los elementos ya citados (moral señoril en decadencia, esoterismo) la noción de la vida como aventura individual y como resultado de una praxis, opuesta a la noción de destino. Se vive para la vida (histórica) y se pone lo interior en el mundo, estudiándolo en ese espejo de la práctica. A la vez, admisión de la docta ignorancia proclamada por Nicolás de Cusa: quitada la revelación, el saber se presenta como infinito (campo sin fronteras previas, caída de las interdicciones a la facultad geométrica de la razón, que todo lo mide, lo estima y lo ordena) y la única certidumbre es que todo saber es conjetural.

27.°) Si bien ya se pueden encontrar burgueses en el años 835, en Milán, bajo la forma de mercaderes profesionales, la palabra sólo puede rastrearse en el años 1007, en

un documento de la abadía francesa de Beaulieu, en el cual la voz *burguenses* o *burgueses* designa, simplemente, a los habitantes de las ciudades.

A fines del XIII, *burguesía* es un estatuto jurídico que comprende franquicias concretas (exenciones y libertades). Las ordenanzas de Felipe el Hermoso de Francia (1302) identifican al burgués con el lugar de residencia, concretamente, la ciudad de su domicilio. Todavía en los siglos VIII y IX, la ciudad *(civis)* es la residencia episcopal, o sea el conjunto de seglares que vive en torno a un obispado. *Burgo,* en su origen, quiere decir «pequeño castillo» y, tal vez, sea palabra de raíz germánica. El burgo era un recinto fortificado guarnecido por una hueste de caballería.

28.°) La institucionalización de las lenguas romances como literarias crea la categoría del *juglar,* o sea del poeta en tales lenguas. Así es como Gonzalo de Berceo y el autor del *Poema de Alexandre,* aunque pertenezcan al mester de clerecía, se denominan, a veces, juglares.

Acaso, el primer uso de la lengua romance como literaria sea el del trovador meridional francés del siglo XI, que escribe en lengua vulgar, aunque no ejecuta sus versos. *Trobar* en *inventar,* pero también *hallar,* lo cual da bastante tela que cortar a las poéticas modernas. Lo que diferencia al juglar vagabundo del trovador cortesano es su inserción social y, por tanto, la diversidad de sus públicos. El juglar vive de dones y soldadas, frecuentando a veces las cortes (más en Castilla que en Aragón) para cantar la gloria de los reyes y narrar las vidas y milagros de los santos. Esto hace del juglar un vehículo de contacto y mezcla de culturas, junto con los mercaderes, los frailes y los estudiantes. Hubo juglares musulmanes y, aunque escasos, judíos y tártaros. Por su misión de enseñar la historia, la Iglesia exceptúa de la excomunión a los juglares épicos. En esta mezcla de géneros, las tradiciones juglarescas sirven de materia a la *Primera Crónica General,* que manda componer Alfonso el Sabio como texto histórico. Menéndez Pidal atribuye a un juglar mozárabe de Medinaceli la composición del *Poema de Mio Cid* (circa 1140).

El uso de la lengua vulgar permite inferir la importancia del público y sus presiones culturales en ese tiempo. Así Berceo dice que contará la historia de San Lorenzo en *romanz que la pueda saber toda la gent.*La mencionada *Crónica* emplea la palabra *romanz* junto a la expresión *fablas de gesta* y el *explicit* del *Mio Cid* (1307) autoriza aquel neologismo *(El romanz es leído...)* En definitiva, una prueba más de la unidad de la épica, más allá de las diferencias formales. Las gestas se prosifican en las crónicas y la prosa desplaza al verso, tanto que en la segunda mitad del XIV ya no se escriben más poemas narrativos.

29.°) El siglo XIII, llamado, a veces, «siglo de San Luis» porque en él reina este santo en Francia (1214-1270) presencia la formación de la subjetividad literaria, no como la expresión espontánea de un sujeto, sino como el punto de vista de una conciencia que marca el texto y define la literatura en tanto tal. Se inicia una potente tradición literaria que identifica literatura y subjetividad, y que podrá rastrearse, en Occidente, hasta comienzos de este siglo.

La noción cristiana de la salvación individual exalta la condición del individuo, que se convierte en objeto de análisis interior para la psicología y para la novela educativa.

El sí mismo se descubre como un continente nuevo y la moral se transforma en conflicto personal (de amor, de honor, etc).

Al proliferar los individuos (todos distintos, cada cual consigo mismo) proliferan los puntos de vista, en una suerte de decoración anárquica que recuerda la de las catedrales góticas. Cada quien puede expresar su perspectiva y la relación entre Dios y la criatura también se vuelve personal e íntima. Dios nos ha creado a cada uno de nosotros individualmente y tiene un interés personal en que cada uno de nosotros sea salvado. Este siglo es el de las *Summas,* que intentan reunir la diversidad en un sistema: Santo Tomás de Aquino, Vicente de Beauvais *(Speculum),* Brunetto Lattini *(Libro del Tesoro).*

La realidad cambia de sentido, en tanto concepto de lo real: deja ya de ser el reflejo emblemático de una abstracción (Dios) y adquiere una estructura propia. Su cifra es la nueva ciudad medieval, dividida en sectores amurallados, donde cada cuartel tiene su autonomía dentro de la jerarquía general.

La subjetividad alcanza al texto: las narraciones se dicen a sí mismas, se autonarran: aparece el *ci dist li contes.* La literatura tiene, pues, su propia naturaleza, su poder centrífugo. La autoridad del texto no proviene de los clásicos en que se apoya, que repite o glosa, sino de un figura hasta entonces ignorada: el autor (que, a veces, se identifica como exterior al texto y dice su nombre y, otras, se confunde con el texto mismo, hecho sujeto pleno del decir). Por su parte, el hecho de que el *roman* esté escrito para ser leído y no cantado, hace más intelectual y mediatizada la relación con el texto mismo. Para expresarse en romance, se supone, hay que conocer el latín, saber romancearse, traducirse, lo cual señala otro nivel más de mediatización. La novela moderna, como dice Bajtin, nace de esta actitud reflexiva del lenguaje sobre sí mismo. No es la estructura épica lo que la caracteriza, pues ésta es una invariante, un paradigma, sino esos desniveles internos entre lenguas que intentan contactarse en la traducción supuesta.

Mirando hacia el futuro, el romancista hace la memoria de su obra, al revés del apologeta altomedieval, que se volvía hacia el pasado eterno, al ejemplo inmarcesible, materia de su memoria.

El romance es, pues, género de la deriva y no de la profundidad, pues narra un viaje a través de una superficie de lenguas y de un espacio iniciático que es símbolo de cierto camino de perfección (hacia la identidad, hacia el futuro infinito de la historia: tal vez sean la misma cosa). Eventualmente, cuando el relato se hace histórico, se ahonda en explicaciones, lo mismo que, cuando se hace psicológico, se detiene en los pozos del inconsciente, quiero decir que mete la pata allí donde el huésped invisible, dueño de casa, ha puesto su cepo para bestias atrevidas. O, igualmente detenido, se torna arquitecto y dobla la narración, cubriéndola con el dosel de la alegoría.

El romance no tiene deudas con el documento ni con Dios. No es crónica histórica ni sermón edificante ni glosa de la Palabra Revelada. Puede acercarse o alejarse del referente, ser fiel a la observación, ensimismarse en su propia y querida penumbra, inventarse una geografía sin mapas, llena de nombres precisos y mendaces. Si se lo mira con los anteojos de la relación histórica, es incierto. Necesita serlo, se define por su ambigüedad. Por eso huye histéricamente de las definiciones, desnuda y apetitosa co-

mo la mora encantada al borde de la fuente, a condición de que el viajero no la toque. Que la nombre, pero que no la toque.

En cualquier caso, este tiempo nativo del romance es el de la literatura del yo. El *chansonnier* que escribe en *langue d'oc* hace preceder sus cantos *(razos)* por el relato de su biografía *(vida)*. Hay calor de sinceridad, pero restringido a la temperatura de una confidencia cuya veracidad nunca podremos comprobar. Finalmente, se trata de un texto objetivo que apela a la memoria literaria del público, que pide ser creído como sincero, aunque no lo sea. Un paradigma donde meterse para ser visto, con la excusa de aparecer en cueros, lo cual no deja de ser pintoresco. O no, si es que el buen decir es un vestido bien cortado por las reglas del buen decir.

No estamos en contacto con un yo desvestido por la sinceridad. Estamos en contacto con un personaje, lugar común entre su subjetividad y la nuestra, espacio literario. La literatura no es un espectáculo de destape, es un trabajo de intermediación, por lo cual novela es también noticia del correveidile.

El romance es *enxemplo* y *alegoría*. Lo primero porque, contando hechos inmemoriales, que intentan reunir el tiempo de Cristo, el grado cero de la Nueva Era con los años de la familia del rey Arturo, lo que hace es la caricatura del presente. Lo segundo porque es metáfora continua, deslizamiento sin fin, deriva de unos hechos sobre otros, andar que se hace camino al andar *que se hace camino al andar*. Basada en Quintiliano, esta definición patina sobre la Edad Media a través de San Agustín, Beda el Venerable, Isidoro de Sevilla, largo etcétera.

En cualquier caso, viaje. Juan Escoto lo describe doble: el alma va de los cielos al mundo y ancla en los cuerpos (viaje olvidado) y vuelve de la tierra al cielo (viaje pormenorizado y mentido por el romance). Apolo guía hasta Júpiter a Mercurio para que el dios supremo le conceda la mano de la Filología, la sabia señora que todo lo sabe sobre unas palabras que, ay, no lo saben todo. Júpiter encoge sus divinos hombros, Apolo sigue iluminando. Es cosa vuestra, hijos míos.

El viaje es parecido al sueño. Macrobio, mucho antes que Freud, arriesga una clasificación: sueños donde está el sujeto, universos oníricos compartidos con otros sujetos y paisajes oníricos en que el soñador está totalmente ausente. El sueño es un alegoría y las alegorías cuentan sueños en los que estamos despiertos. Ahora bien ¿cuál explica a cuál? Viaje, rapto, aventura interior, del sueño podemos decir discursos periféricos. Nos queda el suburbio de la memoria vigil, la *urbe quadrata* nos resulta inaccesible. Tenemos de ellos una memoria interior. Como Al Farabí, como Dante, podemos convertirlos en un poema alegórico, hacerlos exterioridad ¿Podemos algo más? ¿Es bastante, es poca cosa?

Esta baja Edad Media inventa el discurso autobiográfico, lo que Paul Zumthor y Philippe Lejeune, con extremo cuidado, explican a partir del aforismo: *Yo he devenido mí mismo*. La tarea que Ortega adjudicará al héroe novelesco. Hay muchos ejemplos. Algunos: *Diálogos* de Gregorio el Grande, *De vita sua* de Guibert de Nogent (siglo XII), *Historia calamitatum* de Abelardo, *Vita coetanea* de Raymon Llull, Joinville, San Bernardo, etc.

Conocerse a sí mismo, dice este extremo del romance que es la novela del único yo, es una manera de conocer al otro. Me conozco, te reconozco, te conozco, me reconoz-

co, nos reconocemos si me conoces y me reconoces, etc. Objetivando el yo, me doy cuenta de que es algo objetivo, hablar de mí es hablar de él, hablarte de él es hablar de ti. Tú y yo ya somos nosotros. Conozco a Dios, obedezco sus normas. Si el Tú es divino, me confieso. La creación literaria, si es la expresión de un yo que es tú y es él, implica que la vida humana actúa como medida de la narración.

Si intentara reducir estas notas al mínimo abstracto posible se podría hacer un rapidísimo cuadro en miniatura de la modernidad: historia, ciencia, racionalidad, progreso, profanidad del saber y la sociedad, Estado nacional, administración laica, praxis, relaciones sociales impersonales y escritas, el arte como expresión de sentimientos y como depósito de heterodoxias, universalismo, confrontación nación/mundo, individualismo, lucha por la vida. El *roman* aparece en esta constelación histórica que funge como su destino. Retomando un paradigma clásico, se desenvolverá dentro de dicho destino, obedeciéndolo o desarmando sus construcciones como un niño desmonta un castillo de *kits*. Después de haberse pasado varios siglos intentando enseñarnos a madurar en el mundo, el arte se encierra, hace unas cuantas décadas, en el cuarto de los juguetes.

Blas Matamoro

Bibliografía

Sobre teorías de la novela:

CAILLOIS, ROGER: *Puissances du roman*, en: *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, París, 1974.

Klassische deutsche Dichtung, Band 20, *Schriften und Dichtkunst* mit einem Nachwort von Fritz Martini, Herder, Dreiburg, 1966.

TERTULIAN, N. T: *Georg Lukács et la théorie du roman*, en *Cahiers roumains d'études littéraires*, Editions Univers, Bucarest, 4/1979.

ALAIN: *Système des beaux-arts*, Gallimard, París, 1926.

LUKACS, GEORG: *Teoría de la novela*, traducción de Juan José Sebreli, Edhasa, Barcelona, 1971.

LÓPEZ SORIA, JOSÉ IGNACIO: *De lo trágico a lo utópico*, Monte Avila, Caracas, 1978.

Idem: *Lukács: historia y literatura, en Nueva Estafeta*, nº 21/22 agosto/septiembre 1980.

HERNADI, PAUL: *Teoría de los géneros literarios*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978.

ZERAFFA, MICHEL: *Novela y sociedad*, traducción de José Castelló, Amorrortu, Buenos Aires, 1973.

MARAVALL, JOSÉ ANTONIO: *Interés personal por la casa propia en el Renacimiento*, en *Revue de Littérature Comparée*, 1978, nº 2/3.

TODOROV, TZVETAN: *Poétique de la prose*, Seuil, París, 1971.

HILLEBRAND, BRUNO: *Theorie des Romans*, Winckler, München, 1972.

RICARDOU, JEAN: *Nouveaux problèmes du roman*, Seuil, París, 1978.

BONNET, HENRI: *Roman et poésie*, Nizet, París, 1980.

SYMONS, JULIAN: *Historia del relato policial*, traducción de Roser Verdaguer, Bruguera, Barcelona, 1982.

KOYINOV, VADIN Y OTROS: *El destino de la novela,* traducción de Hugo Acevedo, Orbelus, Buenos Aires, 1969.

BLANCHOT, MAURICE: *El libro que vendrá,* traducción de Pierre de Place, Monte Avila, Caracas, 1969.

LAURENT, JACQUES: *Roman du roman,* Gallimard, Paris, 1977.

Sobre origen y etimología de la palabra novela:

CURTIUS, ERNST ROBERT: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* Francke Verlag, Bern, 1954.

VOSSLER, KARL: *Die Dichtungs-formen der Romanen,* herausgegeben von Andreas Bauer, Stuttgart, 1951.

HERZOG, URS: *Der deutsche Roman des 17. Jahrhunderts. Eine Einführung,* Kohlhammer, Stuttgart, 1976.

Romantisme, Les actes du colloque de Sonnenweil 1979, Editions Universitaires de Fribourg, 1980.

WELLEK, RENE: *Conceptos de crítica literaria,* traducción de Edgar Rodríguez Leal, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1968.

HEGEL, G.W.F.: *Estética,* traduzione di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro, Einaudi, Torino, 1967.

PAULI, GUSTAV: *Arte del clasicismo y del romanticismo,* traducción de Vicente Salavert, Labor, Barcelona, 1948.

DÍAZ PLAJA, GUILLERMO: *Introducción al estudio del romanticismo,* Espasa Calpe, Madrid, 1942.

PEERS, E. ALLISON: *Historia del movimiento romántico español,* traducción de José María Gimeno, Gredos, Madrid, 1954.

MADAME DE STAEL: *De l'Allemagne,* Firmin Didot, París, 1868.

MARTÍN DUQUE, IRENEO-FERNÁNDEZ CUESTA, MARINO: *Géneros literarios. Iniciación a los estudios de literatura,* Playor, Madrid, 1978.

SANZ VILLANUEVA, SANTOS-BARBACHANO, CARLOS (editores): *Teoría de la novela,* Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1976.

POUILLON, JEAN: *Temps et roman,* Gallimard, París, 1946.

KRISTEVA, JULIA: *El texto de la novela,* traducción de Jordi Llovet, Lumen, Barcelona, 1974.

LÓPEZ PINCIANO, ALONSO: *Philosophia antigua poética,* edición de Alfredo Carballo Picazo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953.

THIBAUDET, ALBERT: *Le liseur de romans,* G. Crès, Paris, 1925.

GUAL, CARLOS GARCÍA: *Los orígenes de la novela,* Istmo, Madrid, 1972.

ROBERT, MARTHE: *Roman des origines et origines du roman,* Bernard Grasset, París, 1972.

AUGUST HORST, KARL: *Das Spektrum des modernen Romans. Eine Untersuchung,* C. H. Beck, München, 1960.

REST, JAIME: *Origen y desarrollo de la novela,* en *Capítulo Universal,* CEDAL, Buenos Aires, s/f.

GOLDMANN, LUCIEN: *Pour une sociologie du roman,* Gallimard, Paris, 1964.

Sobre epopeya y novela:

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO: *Orígenes de la novela,* Edición Nacional de Obras Completas preparada por Enrique Sánchez Reyes, Santander, 1943, tomo XIII.

NISARD, CHARLES: *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage,* edición facsimilar, Maisonneuve & Larose, Paris, 1968.

BACHTIN, MICHAIL: *Epos y novela,* en HERZOG, cit.

Idem: *Esthétique et theórie du roman,* traducción de Daria Olivier, Gallimard, Paris, 1975.

VOLTAIRE: *Oeuvres complètes,* Hachette, Paris, 1866, tome VIII.

Centre d'Etudes et de Recherches Marxistes: *Roman et Lumières au XVIIIème siècle,* Editions Sociales, Paris, 1970.

Sobre las teorías realistas y naturalistas de la novela:

Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas del 7 y 21 de febrero de 1897, Madrid, Viuda e hijos de Tello, 1897.

BALZAC, HONORÉ DE: *Oeuvres Complètes. La Comédie Humaine,* texte revisé et annoté par Marcel Bouteron et Henri Lognon, Louis Conard, Paris, 1931, tome premier.

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO-VALERA, JUAN: *Epistolario,* introducción y notas de Miguel Artigas Ferrando y Pedro Sáinz Rodríguez, Ibero-Americana, Madrid, 1930.

VALERA, JUAN: *Sobre el arte de escribir novelas* (1886), en: *Obras completas,* estudio preliminar de Luis Araujo Costa, Aguilar, Madrid, 1949.

ZOLA, EMILE: *Le roman expérimental,* chronologie et préface par Aimé Guedj, Garnier Flammarion, París, 1971.

PARDO BAZÁN, EMILIA: *La cuestión palpitante,* edición de Carmen Bravo-Villasante, Anaya, Salamanca, 1970.

MAHAL, GUNTHER: *Naturalismus,* Wilhem Fink Verlag, München, 1975.

KILLY, WALTER: *Romane des 19 Jahrhunderts. Wirklichkeit und Kunstcharakter,* Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1967.

BESER, SERGIO: *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española,* Laia, Barcelona, 1972.

BESER, SERGIO: *Leopoldo Alas, crítico literario,* Gredos, Madrid, 1968.

BOURGET, PAUL: *Etudes et portraits. I: Portraits d'écrivains et notes d'esthétique,* Plon, Paris, 1905.

GONCOURT, EDMOND ET JULES DE, *Germinie Lacerteux* (1864), *Préface.*

CAMBACERES, EUGENIO: *En la sangre,* edición de Noemí Susana García y Jorge Panesi, Colihue, Buenos Aires, 1982.

Sobre la constelación histórica de la novela:

KAHLER, ERICH: *¿Qué es la historia?,* traducción de Juan Almela, FCE, México, 1974.

MARAVALL, JOSÉ ANTONIO: *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad,* Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1966.

KOHLER, ERICH: *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois,* traduction par Eliane Kaufholz, préface de Jacques Le Goff, Gallimard, Paris, 1974.

HAMEL, FRED-MARTIN HURLIMAN: *Enciclopedia de la música,* traducción de Otto Meyer Serra, Grijalbo, Barcelona, 1970 (tomo primero).

KUHN, HUGO: *Dichtung und Welt im Mittelalter,* Metzler, Stuttgart, 1959.

FEDOU, RENE: *El Estado en la Edad Media,* traducción de Elisa Ferreira Priego, EDAF, Madrid, 1977.

WEBER, MAX: *Economía y sociedad,* traducción de José Medina Echavarría, FCE. México, 1944 (tomo primero).

STRAYER, JOSEPH R.: *Sobre las orígenes medievales del Estado moderno,* traducción de Horacio Vázquez, Ariel, Barcelona, 1981.

LÓPEZ, ROBERT: *El nacimiento de Europa,* traducción de Juan Godo Costa, Labor, Barcelona, 1965.

VON SIMSON, OTTO: *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval del orden,* traducción de Fernando Villaverde, Alianza, Madrid, 1980.

BOASE, ROGER: *El resugimiento de los trovadores. Un estudio del cambio social y el tradicionalismo en el final de la Edad Media en España,* traducción de José Miguel Muro, Pegaso, Madrid, 1981.

ROUGEMONT, DENIS DE: *El amor y Occidente,* traducción de Antoni Vicens, Kairós, Barcelona, 1978.

NISBET, ROBERT: *Historia de la idea de progreso,* traducción de Enrique Hegewicz, Gedisa, Barcelona, 1981.

HUIZINGA, JOHANN: *El concepto de la historia y otros ensayos,* traducción de Wenceslao Roces, FCE, México, 1977.

ROMERO, JOSÉ LUIS: *La revolución burguesa en el mundo feudal,* Siglo XXI, México, 1979.

ROMERO, JOSÉ LUIS,: *La Edad Media,* FCE, México, 1975.

RAHN, OTTO: *Cruzada contra el Graal. La tragedia del catarismo,* traducción de Fernando Acha, Hiperión, Madrid, 1982.

GARCÍA VALDEAVELLANO, LUIS: *Orígenes de la burguesía en la España medieval,* Espasa Calpe, Madrid, 1975.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN: *Poesía juglaresca y juglares,* Espasa Calpe, Madrid, 1975.

ZINK, MICHEL: *La subjectivité littéraire,* PUF, Paris, 1985.

GAYANGOS, PASCUAL DE: *Discurso preliminar y catálogo razonado* al tomo XL de la B.A.E., *Libros de Caballerías,* Rivadeneyra, Madrid, 1874.

AUERBACH, ERICH: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in de abendländischen Literatur,* Francke, Bern, 1959, cap. *Der Auszug der höfischen Ritter.*

BROGSITTER, KARL OTTO: *Artusepik,* Metzler, Stuttgart, 1965.

MARTÍNEZ DÍAZ, NELSON: *Modelos de la historiografía medieval* (inédito).

THOMAS, HENRY: *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas,* traducción de Esteban Pujals, CSIC, Madrid, 1952.



Caricatura de Balzac, por Grandville



Shemuel Katz: ***Puerta de Sión***

Nostalgia del presente

Habría querido ver a Ana
hablarle dulcemente
darle un beso

Vi la frontera con el Líbano
la frontera con Siria
vi kibutzym al pie de las fronteras
y en los kibutzym vi los bunkers
bunkers para preservar a los niños
contra la ceguera de los obuses y de la crueldad
Vi el rostro alegre de los niños
Hubiera querido ver a la pequeña Ana

Vi la triple Jerusalem
maravillosa abigarrada sagrada misteriosa
memoriada de sangre milenaria
y con una escalofriante vocación de vivir
Allí, en Jerusalem
almorcé con judíos y palestinos
a la misma mesa
todos y yo a la misma mesa
mi hija y yo con los judíos y los palestinos
almorzando a la misma mesa
Hubiera querido ver a Ana Frank

Vi el Jordán
Vi el Huerto de los Olivos. Casi
es imposible de creer: vi
el Huerto de los Olivos
Vi el Gólgota
Estuve a punto de ver el rostro de Jesús. Entonces
hubiera querido ver a la pequeña Ana

Vi el Museo del Holocausto:
la más tempestuosa prueba de la moral de la memoria
Lloró mi hija en el Museo del Holocausto
Lloró morenamente mi mujer en el Museo del Holocausto

y lloraron mis ojos en el Museo del Holocausto
Juro por Dios que aquellas no fueron lágrimas de rabia:
en tanto horror no cabe el odio
y no fueron tampoco lágrimas de terror:
en tanto horror no cabe el miedo
Fueron lágrimas puras inocentes originarias
lágrimas que nos devolvían nuestra infancia perdida
lágrimas súbitamente candorosas
lágrimas que laboriosamente formaban una sola palabra: no
pacientemente una sola palabra: no
resolutivamente una sola palabra: no
Habría besado las mejillas de Ana

Vi las prodigiosas naranjas
Vi la lujuria vegetal reventando sobre el desierto
Vi el fragor del trabajo
y vi el fragor de las ideas
Vi un debate parlamentario: kurdos
cristianos y judíos discutiendo sobre el presente
Allí en ese país secuestrado por el Pasado y el Futuro
donde el presente es sólo una ilusión
mordida por la realidad
vi a los parlamentarios discutiendo sobre el presente:
resultaba magnífico
En aquella magnificencia
hubiera querido ver a la pequeña Ana

Vi la noche opulenta
las cercanas estrellas
brisa marina agitando la cabellera de mi hija
el tifón de la Historia arrastrando a los adolescentes
chiquillos perentorios en el servicio militar
Vi fanatismo religioso
vi formidable tolerancia
Oded Sverdlik me sonreía
Guga también me sonreía
Caían lágrimas por la cara de Ana

Vi la Universidad de Haifa: cristianos
árabes y judíos
indeciblemente reunidos
majestuosamente reunidos
estudiando literatura
En el almuerzo con los judíos y con los palestinos
allá en Jerusalem

les hice una pregunta: Hermanos
si el poder internacional lo consintiese
y si lo consintiese el doble fanatismo
¿cuánto tiempo precisaríais
para abrir el palacio de la paz?
Me respondieron: media hora
los palestinos dijeron: media hora
los judíos respondieron: media hora
y tuve ganas de maldecir
y besar la cara de Ana

¡Cafarnaúm, Cafarnaúm
ayúdanos a hallar el milagro de la misericordia!
¡Tiberíades, Genezareth
ayúdanos a caminar sobre las aguas!
¿Tantos templos, y el amor tan aterido por el odio?
¿Tanta sangre judía y palestina no ha logrado apagar
la vieja hoguera de la incomprensión?
¡Jerusalem, Jerusalem
una triple oración tumultuosa
no logra detener las balas ni las piedras!
¡Ven, Ana, resucita
absuélvenos!
¡Adolescente silenciosa Ana
nos hace falta tu bondad
desesperadamente nos hace falta tu inocencia!
¡Que tu memoria guíe las palabras los actos y los sueños
y que avergüence a todos los asesinos de este mundo
Ana Frank querida mía hija mía!

Vi los dátiles árabes
vi el pan ácimo
vi el sol maravilloso
vi el odio nauseabundo y el sorprendente amor
vi la miel en los rostros y en los dulces
y vi el pecho de la esperanza
abriendo su camisa a los disparos
Y vi que el mundo, el mundo entero
en esta tierra habrá de hallar la paz
o en esta guerra la catástrofe
Aquí en este puñado de dolor
sobrevendrá el Apocalipsis
o nacerán el amor y la vida
la verdad y la vida
la vida la verdad

Hermano Mahmud hermano Arnoldo hermano Amos
vi la pequeña tierra de Israel y Palestina
purgando los errores atroces de toda nuestra especie
¿Tantos templos y el amor tan aterido por el odio?
¿Tanto doble dolor abochornado
por una doble incomprensión?
¡Cafarnaúm
ayúdanos a encontrar la piedad!
¡Tiberíades
ayúdanos a caminar sobre las aguas!
¡Jerusalem
ayúdanos a todos!

¡Despierta ya, Presente, y echa a andar!

Félix Grande

Ecuatorial: obra maestra

Introducción

Gerardo Diego, con acierto, llamó a *Ecuatorial* «obra maestra». Y ese juicio de 1968 permanece como una realidad de la historiografía literaria del siglo XX en la literatura española.

Vicente Huidobro quiso hacer en el lenguaje un mundo distinto de aquél en que iban transcurriendo sus días y lo consiguió en muchos de sus poemas:

> El viento mece los horizontes
> Colgados de las jarcias y las ventanas

No mece ese viento árboles, nubes o las olas del mar, sino, precisamente, el horizonte que aparece, allá, fijo e inalcanzable en el espacio. Pero esos horizontes huidobrianos no se despliegan en el mar proceloso o en las tierras de las vastas campiñas; pues están colgados en las jarcias y en las velas. Al mover, pues, el viento, la nave mueve también los horizontes. No oirá Huidobro en su viaje cantar un pájaro sobre un árbol, ya que oirá hacerlo sobre al arco iris. Se inventa el poeta, como se ve, un arco iris en donde pueden posarse los pájaros. Va creando con la presencia de las cosas en el mundo otras muy distintas; nos dota de un mundo cuya existencia depende de su muerte y de sus emociones. No está Huidobro repitiendo imitativamente las cosas que encuentra en la naturaleza ni los objetos que fabrica el hombre; parte de ellos para ir creando *nuevas funciones* regidas por el arte, y descubre así en las cosas facetas desconocidas: los horizontes colgantes y ese viento que los mece. Descubre la función de que en un arco iris pueda posarse un pájaro y desde esa altura de colores lanzar sus cantos. A todas esas imágenes coherentes —porque tienen sentido desde la emoción— es a lo que llama Vicente Huidobro «imágenes creadas», «situaciones creadas» y «mundo creado». Así llegará a troquelar en el idioma hipérboles novedosas: en el suelo por todas partes verá alas de golondrinas. Contemplará el suelo de toda la tierra lleno de esas alas. Todo es, pues, un infinito alear de golondrinas. ¿Algunas vez la realidad del mundo produjo un fenómeno semejante?

Indudablemente que no. Sólo es posible en el mundo de la imaginación poética creadora. No hemos visto algo parecido en la realidad del mundo en que vivimos; pero nos complace contemplarlo en el poema. No será Mallarmé en el siglo XIX y en Francia, el poeta antinaturaleza por antonomasia, sino el chileno Vicente Huidobro y en el siglo XX. En el poema de Huidobro no existe la aceptación como artículo de fe de la supremacía ontológica del objeto natural. Nuestro poeta procura, por ejemplo, un árbol, una estrella o un arco iris con funciones diferentes a las que poseen en la naturaleza.

Ecuatorial

Toda la realidad sufre transformaciones sorprendentes; lo inesperado reina en su estructura, y así el poeta podrá sentarse sobre el paralelo con otro y dedicarse a contemplar nuestro tiempo:

> sentado sobre el paralelo
> miramos nuestro tiempo
> (*Ecuatorial*, p. 294)

¿Y qué ven el poeta y los que miran en nuestro tiempo?

Ven al «siglo encadenado a un ángulo del mundo» (*ibidem*, p. 294).

El siglo que es condensación de tiempo inmaterial, ¿puede ser situado acaso en un ángulo del mundo? Y, además, ¿dónde estaría ese ángulo del mundo?

Está, por supuesto, en la visión emotiva del universo que el poeta posee. Se trata de una visión prístina y singular, reveladora de dimensiones psicológicas en contacto con un mundo antes no revelado en ninguna poesía existente.

«La locomotora en celo» —que atraviesa el invierno en el poema—, con sus dos cuerdas cantantes de su rastro que quedan como guitarra indócil tras su avance, nos muestra que el objeto mecánico puede llenarse de vida, si cae bajo las pupilas de un poeta con imaginación poética como la poseída por Huidobro. Así esa locomotora-Diógenes, con su ojo desnudo, siendo un cigarro en el horizonte, y danzando entre los árboles, realizará una búsqueda. Ante esa locomotora vista por el poeta no estamos frente a un objeto simplemente inerte, o solamente mecánico, pues posee un destino: buscar entre los días y los meses. La locomotora ha sido en el poema *Ecuatorial* humanizada, y Huidobro había declarado en 1914 que la principal función de la poesía era humanizar el mundo.

Todo va adquiriendo en su poesía dimensiones humanas y, a veces, para nuestra sorpresa, divinas. Cada estrella estallará como un obús. Pierde sus dimensiones cósmicas para entrar en las actividades guerreras del hombre. El equinoccio se humaniza y se convierte en un sendero. Caminando por él, Vicente Huidobro canta. Tiene el poeta plumas en la garganta. Su garganta es el pájaro canoro que se entibia al sol, y estando en ese menester, el sol pierde un ala. Por ese inesperado accidente tendría, suponemos, que seguir volando de modo prodigioso con una sola.

¿Puede la garganta del hombre, aunque sea poeta, tener plumas? ¿Puede el sol perder un ala, como si fuese un águila o un cóndor que volase por lo más alto del cielo? ¿Esos concepto-imágenes dichos en el poema y esos hechos extravagantes, para la mirada lógica del mundo, nacen, acaso, de la imitación de la naturaleza?

No parece que así sea. Y, sin embargo, constituyen altísima poesía que nos entusiasma y nos emociona. *Ecuatorial* es ya la primera obra maestra de la poesía verdaderamente moderna del siglo XX en lengua española, y su autor quizá sea el primer poeta moderno del siglo en toda Europa. No existe nada semejante en Apollinaire, quien no consigue desprenderse en sus versos de un realismo encantador y festivo. Al referirme a Guillaume Apollinaire estoy mencionando al poeta que inicia en Francia en nuestro

siglo una poesía nueva, diferente a la heredada de Rimbaud y de Mallarmé. Huidobro en *Ecuatorial, Poemas árticos* y en *Automne Régulier* se adelanta al surrealismo, haciendo con plena conciencia lo que ese movimiento se propuso hacer de modo sonambúlico. En posesión Huidobro de una conciencia luminosa, se adueña del sueño creador y del delirio. Del delirio en cierto modo a la manera helénica. No acepta nada automático ni mecánico en los versos.

Un mito planetario

Ecuatorial es un poema de la aventura del hombre en el planeta. Después de la guerra —de la primera guerra mundial—, el aeroplano, al que Huidobro llama «divino», traerá un ramo de olivo entre las manos.

Otra vez recurro a las preguntas: ¿Es divino el aeroplano? ¿tiene manos? ¿la paz volvía a Europa anunciada por sus vuelos? ¿o tal vez éstos constituían una amenaza?

El poeta no quiere verlos como parte expansiva de la guerra industrial, sino como un instrumento de la paz y en ese sentido los considera divinos. *Ecuatorial* se publica en Madrid en 1918, y es que, después de la guerra, la esperanza se ha puesto a volar por los cielos del mundo. Todavía no ha surgido la crisis de los valores humanos que estallantes se reflejan en *Altazor,* el más importante poema en lengua moderna española hacia la fecha en que fue publicado.

Huidobro en *Ecuatorial* siente ya en 1918 el despertar de África, en la primera estrofa africanista de nuestra época, adelantándose en algunos años al tema de la negritud:

El corazón de Africa soleada
Se abre como los higos picoteados
Y los negros
                    de divina raza
Esclavos de Europa
Limpiaban de sus rostros
                                        la nieve que los mancha
Hombres de alas cortas
                                        han recorrido todo.

Se han apoderado del mundo hombres de corto vuelo creador, incapaces de justicia, y por eso los negros, de raza divina, según el decir del poeta, siguen esclavos de ese hombre europeo carente de vuelo; pero ya empiezan a limpiarse la nieve que les obnubila el rostro con la esclavitud: se librarán de los hombres de nieve y de alas cortas. De ese modo impondrán su divinidad en el mundo. El corazón de África brillará libremente y no será un lugar picoteado por los pájaros extraños.

Ecuatorial es un poema que se refiere a muy insólitas conquistas. Así, algún noble explorador, procedente de Noruega, entre trofeos de guerreros, raros animales y árboles exóticos, trajo también cuatro puntos cardinales. ¿Cuántos hombres de América han estado como conquistadores en los cuatro puntos cardinales de la tierra?

Huidobro, por supuesto, no; pero se las ingenia poéticamente para inventarse un personaje —imaginadamente noruego— que realiza esa hazaña. El mundo cálido de la hazaña no fue ajeno a Huidobro. Mio Cid, Cagliostro, Altazor son héroes hazañosos.

Huidobro, que tiene conciencia de que ha despertado el mundo de los obreros, y a ello se refiere en su poema *Altazor,* sabe que no por eso ha dejado de existir el mundo de los héroes. Como poeta —que tanto proclama la ciencia de sus escritos— es más bien hombre de mitos que de historia. Pertenece al hombre de nuestra América mítica, incapaz de alumbrar nada sin el empleo del mito. Con el mito de la poesía creada alumbraría en Europa la poesía moderna. Pues no sólo la lengua española le debe su rumbo poético actual, sino otras lenguas, como ya apuntó Gerardo Diego con clarividencia.

Gerardo Diego también ha escrito lo siguiente: «Nada se crea, es cierto, pero se está creando siempre. Y el esfuerzo de la poesía creacionista y su volver a empezar desde el origen mismo es un hecho que no puede desconocerse».

Vivimos en un mundo —nos dice Huidobro— en que las ciudades cautivas han sido cosidas unas con otras por hilos telefónicos. Desde otras bahías, colocado de pie, ve las palabras y los gestos volando en torno del teléfono. Es un mundo de mitología también moderna. Dioses inexpertos, de alas fatigadas, los aeroplanos irán a posarse sobre los pararrayos. Inequívocamente, esos molinos voladores parándose sobre los pararrayos muestran evidentemente su inexperiencia. Al mundo mecánico y al de la naturaleza Huidobro los saca de su propia realidad para hacerlos ingresar en las dimensiones de una fértil imaginación mítica. De ese modo, los biplanos, embarazados, paren. Pero, ¿qué paren?

Sencillamente: el vuelo entre la niebla. El biplano se convierte, por otra parte, en un pájaro que duerme en la rama sin esconder su cabeza bajo el ala. Entonces, alguien que lanza al mar sus tristes días tomará un barco. ¿Quién podrá en su amargura —tal como imagina el poeta— tomar un barco después de librarse de los días amargos?

Los días son los azadones del tiempo que cavan sin reposo en nuestras vidas. Pero la magia del poeta creador de realidades —no imitadas— es la única capaz de lanzar esos días tristísimos al mar, procurando librar a alguien de sus amarguras y de sus pupilas vacías que no han visto el mundo. Aunque Huidobro afirmaba preferir los postulados de la ciencia a los de la metafísica, era un enorme poeta metafísico que parece estar jugando con su poema *Ecuatorial.* Quiere tal vez (aparentando jugar) hacernos creer que no piensa hondamente y que es sólo un travieso muchacho cazador de imágenes. La frescura inesperada de las transformaciones de su poesía y de los asuntos de sus estrofas puede desorientar al lector inatento haciéndole creer que se entretiene con un caleidoscopio que va variando al azar las imágenes.

Hay que partir, desde allá lejos, y el mundo será como ventanas encendidas, desde las cuales veremos cruzar las sombras en los espejos. En ellos percibiremos sombras reflejadas de la realidad. Porque así es *el ver* del que parte, o el de los viajeros, que nada ven en su realidad definitiva. Los emigrantes, viajeros, según Huidobro, sin capacidad de ver, sin posibilidades de un ver completo de la tierra a la que van, se comportan como bandadas de golondrinas jóvenes que cantan sobre las olas invertidas. Emigran como las golondrinas sin ver ni saber nada. Creo que pocas veces se ha tratado el tema del que emigra a América con mayor certidumbre dolorosa y con más noble y compleja profundidad. Ahora bien, después de las olas invertidas, ¿qué verá Huidobro en su poema *Ecuatorial?*

Como podemos comprobar, el ver del poeta es un ver de continua inventiva. Su poder creador de realidades no se agota ni se detiene. De las olas invertidas en que, situados, cantaban los emigrantes surge el mar —¿de olas?, ¿de aguas?, ¿de espumas blancas golpeando las naves?—. No, un «mar de humaredas verdes». Un mar deshaciéndose en la verdura de sus humos. Él quiere ese mar. ¿Para qué lo quiere el poeta?

Para calmar su sed de antaño. Lo quiere «lleno de flotantes cabelleras». Se trata, indudablemente, del amor. Cabelleras nos remite a mujeres. El poeta confiesa entonces en el poema que sobre esas olas se fueron sus ansias verdaderas. Hay entre esas aguas gaseosas, de ese mar de humaredas verdes, un serafín náufrago que teje coronas de algas. Sobre ese mar se han muerto las ansias del poeta y, en su naufragio, sólo ha podido depositar coronas. Signos evidentemente recordatorios de lo que ha muerto. La muerte de lo más preciado de ayer apenas la insinúa el poeta.

Pero, aunque vayan rotas las jarcias de la luna nueva, anclaría en el amanecer de Marsella. La vida no se detiene nunca, no termina ni con el naufragio de las ansias más verdaderas de un hombre, aunque sea poeta. De ese modo, los más viejos marinos de Marsella continuarán activos y seguirán, encontrados por las personas que viven en el fondo de sus pipas. Los marinos del fondo del mar, si los encontrase alguien, seguirían seguramente muertos; pero los de la imaginación del poeta siempre permanecerán vivos. En el fondo del humo ellos sirven las perlas vivientes. En la imaginación poética creadora vive verdaderamente la vida de los más viejos marineros. Esa vejez proclamada por Huidobro nos hace pensar al leer el poema en la sabiduría que acompaña a esos más viejos descubridores de perlas vivas. Todo poeta, desde temprana edad, goza de una experiencia que lo hace ver el mundo con ojos de hombre antiquísimo y, a la vez, con los ojos de la primera aurora.

Pero, hay que tener cuidado. Nadie debe olvidar su destino, no le vaya a ocurrir como el capitán del submarino que al volver a tierra no se dio cuenta de que lo habían dejado en el fondo del mar y allí pudo ver que otro llevaba ya la estrella del mando de la nave. El poeta, pues, no debe olvidar su destino, si no desea ver a otro escribiendo los poemas que debieron salir de su pluma. No debe el poeta olvidarlo cuando regresa del fondo. Debe conservar *la estrella* que lo guíe poéticamente sobre los obstáculos terrestres.

Pasan muchas cosas en el mundo. El hombre se mueve constantemente desorientado. Existen destellos del planeta viejo llenos de fiebre. Vivimos en una tierra trágica. Hay quien cae al alzar el vuelo, por culpa de los cañones antiaéreos. Queda cortado su vuelo por la muerte provocada por los objetos mecánicos fabricados por el hombre. No muere de su muerte, sino de muerte impulsada por el otro hombre que acecha. Pero este mundo trágico, lo es también de feria sorprendente. Por eso un emigrante, a pesar de ser ciego, trajo cuatro leones amaestrados. Otro, lleno de exquisitez, llevó al hospital del puerto, nada menos que a un ruiseñor desafinado, para su cura.

Estamos en un mundo creativo fecundo en sorpresas y Huidobro se refiere «a aquel piloto niño/ que olvidó su pipa humeante/ junto al volcán extinto.»

Olvido que, por azar, le otorga a la pipa asemejarse momentáneamente a un volcán en erupción, y que, provocando gran terror en la ciudad, hace que los hombres se arro-

dillen implorantes y las vírgenes encintas «alumbren». Huidobro, con humor regocijante, se burla en esa parte del poema. Haciendo al humor partícipe de la poesía lírica, se adelanta en *Ecuatorial* a los surrealistas que un par de años después estarían escribiendo sus poemas en Francia. Se adelanta en lengua española a los poemas de humor de Antonio Espina y a los de Rafael Alberti. Es, por ello, el precursor de esa orientación poética en nuestra lengua, como es, además, el verdadero adelantado de nuestra poesía moderna.

Verá pasar en su poema a los buscadores de oro llevándose a California sobre sus hombros y de ese modo anuncia cómo se llevarán el mar en cuadro los norteamericanos explotadores en *El otoño del Patriarca.* Huidobro en *Ecuatorial* está inventando el realismo mítico de la literatura hispanoamericana y abre el sentido mágico, sorprendente y creador a la poesía española del año 27. Sin Huidobro no se explican, en la parte creadora por lo menos, los poemas que se escriben desde Alberti y Lorca hasta Aleixandre. Por haber existido el creacionismo no tuvieron los poetas españoles más representativos del siglo que ir a beber imaginería poética en las creaciones del surrealismo francés. Después de Huidobro era poco lo que tenía por hacer el surrealismo en lengua española. La obra de Huidobro va siendo la llave que abre las puertas a la poesía moderna.

No olvidemos que, según Huidobro, en la aventura del mundo vivimos entre hombres de alas cortas. Por eso un capitán puede distraídamente olvidar su destino en un submarino en el fondo del mar, y un piloto niño, por descuido, dejar su pipa junto al volcán, provocando en la ciudad el terror de los hombres y el paritorio de vírgenes embarazadas. Después de los hombres que por avidez de riqueza se llevan sobre los hombros a California, surge, en el fondo crepuscular del mundo, la mendicidad seminal de los hombres carentes de todo. Mundo de la miseria que va saliendo del pecho explotador de la maquinaria. El hombre queda atado a una mendicidad que apenas habla y calla otorgándole todo a los provocadores de miseria. Solamente los hombres con sus murmullos hacen inclinar a los árboles. Son hombres que murmuran y no se defienden. No se vuelven contra sus explotadores.

Se acusa a Huidobro, seguramente por quienes no lo han leído o lo leyeron mal, de producir imágenes intrascendentes y sin asidero en la realidad, de huir del drama del hombre en la tierra, para situarse en un imponderable espacio celeste, como si fuese un gran arcángel colocado de espaldas a lo humano. Pero vemos que *Ecuatorial,* en la aurora de la gran poesía de nuestra lengua, estamos en presencia de un poema que abarca, en amplio friso, el drama del hombre de hoy. Y en el que condena a los que, con sus máquinas divinas, explotan al hombre como si fuese una bestia. Huidobro con fertilidad poética, con una gracia imaginativa variada, va desenvolviendo, de mano maestra, el trágico ovillo en que se encierra la historia del hombre del siglo XX. En *Ecuatorial* podríamos afirmar que estamos ante el primer gran poema denunciante de lo que acontece en nuestro siglo. Sin embargo, hasta ahora la historiografía crítica no lo había notado. Y es en este estudio donde por primera vez se advierte ese hecho. Pero, hay que subrayarlo, la poesía denunciante de Huidobro no deja de ser nunca gran poesía, originalísma y creadora. Huidobro es, sin duda alguna, uno de los grandes veedores de la dramaticidad humana del hombre de nuestra época.

El ver con asombro

Huidobro al llegar a este punto en el desarrollo de su poema *Ecuatorial* se siente asombrado de las cosas que ha visto. «¡Qué cosas he visto!», exclama. Y decidido a enumerar parte de su visión terrena de los hombres escribe: «Entre la niebla vegetal y espesa/ Los mendigos de las calles de Londres/ Pegados como anuncios/ Contra los fríos muros.»

Este poeta creacionista, que programó que nos daría imágenes creadas y situaciones creadas, ¡con qué poder evocador del lenguaje nos pinta ese cuadro de miseria londinense! Se mete en el mismo corazón en donde nace el capitalismo de nuestros días y lo viviseciona gráficamente. No existe para esa fecha denuncia más patética que la que como en una cinematografía de imágenes yuxtapuestas nos muestra en el desarrollo del poema *Ecuatorial.* Los versos trascritos hacen el efecto de un *poster* de la miseria.

De pronto Huidobro se pone a recordar, tenso el recuerdo, en aquella tarde de primavera, en ese mismo Londres, en que «Una muchacha enferma/ Dejando sus alas a la puerta/ Entraba en el sanatorio.»

La vida quedaba afuera, las alas de la vida, y lo que entraba en el sanatorio era lo muerto de la muchacha. Se aceptaba su ingreso en la llamada casa de salud cuando ya no podía vivir , cuando no era posible prolongar su existencia, cuando en ella se agotaron las alas, porque estaba realmente muerta. El sanatorio no se abría a ninguna esperanza y por eso vio el poeta cómo la muchacha dejaba sus dos alas en la puerta. La belleza temblorosa de esa escena, su ternura cándida, es, sin disputa, uno de los momentos más humanos y más hermosos de la poesía escrita en el mundo. Por sólo ese pasaje sería Huidobro inmortal en cualquier lengua.

Ecuatorial es un poema lleno de vida y de cálida poesía inventada. Estamos en 1917, cuando se escribe el poema, no cuando se publica, y el reloj verde anuncia el nacimiento de la paz en el hombre, porque los obreros han comenzado a asumir su responsabilidad en el planeta. De ese tema habla ampliamente el poeta en su poema *Altazor.* El verde era todavía el color de la esperanza en un mundo envejecido. Comienza el año con lluvia y bajo el agua van enterrando los europeos a sus muertos, a los muertos de la primera guerra mundial. El astrólogo indica que hay signos en el cielo: «Una manzana y una estrella/ Picotean los buhos/ Marte/ Pasa a través de Sagitario.»

El mundo ya no tiene fe en Dios ni en las iglesias, pero los hombres acuden a los astrólogos para auscultar el porvenir. Desean poseer el porvenir vaticinado, anticipándose a los acontecimientos de sus vidas. No se cree en los sacerdotes, pero se tiene fe en los vaticinos. En el poema *The waste Land* de Eliot, cuatro años después, surge la vidente, la cartomántica, «conocida como la mujer más sabia de Europa», que, con su perversa baraja, va urgando en el pasado, vaticinando el futuro y preparando el horóscopo que ha de llevar ella misma a su destinatario, porque se está pasando por tiempos en que hay que tener mucho cuidado. Creo que lo dicho aquí resume esencialmente lo ofrecido por Eliot sobre el tema de la astrología. Y al terminar la lectura de ese pasaje en *The waste Land* comprobamos que es mucho más rico, mucho más matizado y de gran sentido lo que expresa Huidobro. Pero vemos que también Eliot, como Hui-

dobro, comprueba que los adivinadores después de la primera gran guerra se han convertido en piezas importantes en el planeta como parte de la administración de las inquietudes más secretas del hombre.

Huidobro, sumido en los oscuros vaticinios de los astrólogos, siente que sale la luna. Se desliza como un astro maltratado, y entonces escribe risueño los siguientes versos:

> Astrólogos de mitras puntiagudas
> De sus barbas caían copos de ceniza

De esos nuevos obispos del misterio, de ese paradójico sacerdocio vaticinante no surgen verdades, certidumbres, y el poeta ve caer de ellos copos de una nevada copiosa, abominable y extraña. De los astrólogos —materialmente de sus barbas— caen copos de nada. Ceniza, antesala de la nada de lo que se ha vivido. Nada vivo ofrece la astrología; toda ella es copos de inexistencia. De las barbas de los astrólogos surge el símbolo de la nada y de la muerte.

Después de Huidobro haberse detenido en la mentira —en la nada astrológica—, se siente en otro lugar y dice: «Y heme aquí/ Entre las selvas afinadas/Más sabiamente que las viejas arpas.»

Sin duda es algo excelente estar —como poeta o como artista del verbo— entre la afinadora de las selvas semejante a la sabiduría de la estirpe de las arpas. Sin poseer esa excelencia antigua resulta imposible encontrar el camino de la nueva poesía. Al rey David, poeta, lo imaginamos cantando sus salmos acompañado por la destreza de un arpa bien temperada. El arpa es instrumento noble y antiguo. Posee calores populares y perfume de aristocracia. Pero el mundo de las arpas, aun con su sabiduría de pueblo y de palacios, hoy conduce a un ayer ilusorio, y en esa situación de la mente y embebido en tal certidumbre, se produce el momento en que Huidobro descubre que «En la casa / Que cuelga del vacío Cansado de buscar / Los Reyes Magos se han dormido / Los ascensores descansan en cuclillas.»

¿Qué podían los Reyes Magos hallar en esa casa colgada del vacío? ¿Y qué en ella el poeta Vicente Huidobro?

Sólo sueño, como los Reyes Magos que se han dormido; sólo descanso forzoso, como los ascensores en cuclillas. Los ascensores dejaron de ascender porque nada habrían de encontrar en la casa colgada en el vacío. En éste no se encuentra nada. Y cualquier casa que de él cuelgue, termina, indefectiblemente, en nada.

¿Qué pasará mañana con nosotros? ¿qué con lo que hemos vivido y hemos escrito?

El poeta creacionista responde: «Los hombres de mañana / Vendrán a descifrar los jeroglíficos / Que dejamos ahora.»

No pensemos que los jeroglíficos son nada más una escritura egipcia. Cada época deja en las otras sus enigmas, sus propios jeroglíficos. Sólo cuando los desciframos conseguimos entender el pasado, y entendernos. Cada época expresa sus enigmas en lo que escribe. De igual modo lo hace el poeta verdadero. Pero solamente los descifradores de jeroglíficos logran entenderlos para provecho del vulgo de los mortales. La alta cultura excluye por necesidad al ignorante. La ciencia no se entrega al recién venido. Como tampoco la revolución se da a los tontos que se dejan explotar con falsas prome-

sas. No todo hombre tiene acceso a ellas. Hay que merecer éticamente las conquistas del hombre. Así fue ayer, es hoy y será mañana. La ignorancia no entra jamás en el templo de la sabiduría. Y cuando el ignorante se acerca a sus puertas, las pone en peligro. El saber es lo único realmente aristocrático que siempre existirá en un mundo que se precia de ser demócrata. En el saber —aunque se descifren plenamente los jeroglíficos de una época— nunca se llega al final de la refriega. Cada época tiene en sus comienzos la ilusión de que eso va a suceder en ella. Huidobro, como todos los hombres de su momento, pensó que la del año 14 sería la última guerra. Desde ahí llegaría la paz y el reloj de los hombres perdería todas las horas bélicas. Y no acontece de ese modo. Nunca sospechó el poeta que habría de combatir en una segunda guerra mundial, que sería en ella herido en la cabeza y que entraría en Berlín, siendo el único oficial de nuestra América en poner su planta en el último bastión nazi.

Huidobro no sólo habló en su obra del héroe, no sólo creyó en éste, sino que puso generosamente en riesgo su vida en una nueva guerra mundial inesperada para él y en la que juzgó se arriesgaba el futuro del mundo. Este poeta que cree en los héroes y en la libertad, acepta espontáneamente, sin ningún constreñimiento, ir al combate en defensa de la libertad del hombre. La acción, en el momento oportuno y de mayor riesgo, sigue a la letra. Ética y estética se complementan en Vicente Huidobro. En la poesía de Huidobro, por ser también expresión pura del lenguaje en sí mismo, se produce lo que Paul de Man llama «la vertiginosa espiral de la dialéctica».

El original poeta chileno puede sentir en 1917 que él recorría un siglo cortado en dos, y lo consigna en *Ecuatorial* lleno de entusiasmo, aunque reconoce que el camino de Occidente lo cruza sobre un río sangriento. En ese paso le llegan asuntos de Oriente, y así «una tarde / Al fondo de la vida / Pasaba un horizonte de camellos / En sus espaldas mudas / Entre dos pirámides huesudas / Los hombres de Egipto / Lloran como los nuevos cocodrilos.»

Las lágrimas de cocodrilos —del engaño solapado del hombre— no cesan en la historia y parece que no cesarán nunca. Vendrán hoy, o mañana, sobre camellos con los hombres egipcios. O han de venir más tarde o más temprano en cualquier lugar de la tierra.

En el mundo de 1917 se producen extraños desplazamientos y a ellos se refiere Huidobro en su poema *Ecuatorial:* «Y los santos en trenes / Buscando otras regiones / Bajaban y subían en todas las estaciones.»

Los santos se desorientan ante los acontecimientos del mundo moderno. Buscan afanosos otras regiones apropiadas en que manifestar la santidad. Bajan y suben, enloquecidos, desesperados, en las estaciones de una tierra que se colocó de espaldas a lo sagrado. Huidobro entonces confiesa que su alma es hermana de los trenes; no lo es, pues, de lo santo. No hace él nada con subirse al tren donde viaja la santidad para entrar en contacto con ella. Y en tono irónico y muy alejado de lo sagrado dice:

> Un tren puede rezarse como un rosario
> La cruz humeante perfumaba los labios

Huidobro reza, pues, el rosario de los trenes, y entonces nos informa:

> Henos aquí viajando entre los santos

El tren es un trozo de la ciudad que se aleja. Los trenes en que reza y en que viaja constituyen para el poeta la santidad de hoy, y es santo el tren —rezado como rosario—, porque es un tren de la ciudad de los hombres. Aunque se aleje del poeta, es humano. Huidobro pone a viajar en ese tren a la santidad cotidiana, a la santidad humana de todos los días, y oye que «el anunciador de estaciones / Ha gritado / Primavera / Al lado izquierdo / treinta minutos.»

Ingresa de nuevo, sin haberla abandonado, pero de modo más consciente en su actividad creacionista, y de ese modo la primavera será una realidad situada a la izquierda del viaje del tren de la nueva santidad, y a sólo media hora de la llegada de la primavera. En plena primavera, situada a la izquierda, «pasa el tren lleno de flores y frutos». La primavera ya no está, se presume, como en el pretérito, a la derecha: los frutos y las flores de ella surgirán a la izquierda de la libertad, santidad nueva del hombre.

Es Vicente Huidobro, sin duda alguna, un mago del poema. Y así se llamará a sí mismo en *Altazor,* publicado en 1931. En el periplo de su tren poético, en el que viaja con indiferencia entre santos, pero notándolos en sus trajines, el Niágara le moja los cabellos; ve que un «paquebot perdido costeaba / Las islas de oro de la Vía Láctea.» Luego contempla la cordillera andina. Veloz como un convoy esa cordillera atraviesa la América latina, y entonces ve el amor, el amor que en muy pocos sitios de la tierra inamorosa ha encontrado el poeta. El amor cruza la América latina, en ese mundo de amores, todos los ríos no explorados pasan bajo los brazos con mansedumbre. Hacia 1918, la América nuestra, virgen, no había caído aún entre las fauces del capitalismo para ser devorada.

Son muchas, en ese tiempo casi paradisíaco, las visiones de Huidobro. Ve, entre ellas, «el siglo embarcado en aeroplanos ebrios,» y le pregunta: «¿a dónde irás? ¿a dónde irá el siglo?»

Con el triunfo de la bujía eléctrica ya no alumbrarán las lámparas de los reyes. Se han extinguido las luces de su poder, perteneciente a otro espacio de la historia; a un espacio histórico de lámparas. La revolución se viene consumando. Junto a esas lámparas extintas mueren los reinos de un modo definitivo. Seguirá avanzando la muerte de otras cosas, y el vidente escribe: «Y ayer vi muerte entre las rosas / La amatista de Roma / Alfa / Omega / Diluvio / Arco Iris.»

Estamos, pues, en el principio y en el fin. En el Diluvio y en el Arco Iris que pone término a las viejas lluvias mitológicas. Todo recomienza, hay en la época un bullir de nuevos mitos humanos. «Cuántas veces la vida habrá recomenzado.» ¿Quién nos dirá todo lo que pasó en un astro?

La metafísica y la historia de un astro interesan por igual al poeta Vicente Huidobro. ¿Quién ha de contar exhaustivamente lo que le pasó al hombre en un astro? ¿Quién puede hacerlo con eficacia viva? ¿el filósofo? ¿el político? ¿el poeta? ¿o, tal vez, el científico?

No importa quién sea. Hay que seguir nuestra marcha y llevar la cabeza madura del hombre entre las manos. El drama de la vida humana estará en esa cabeza. Sólo a ella le tocará contar la historia. No podrá hacerlo cualquier cabeza todavía verdecida, sin alba de frutos. Al finalizar, el poeta, Huidobro sueña que será un niño sonrosado, con un clarín fresco entre los dedos, el que anunciará el fin del universo. No un demo-

nio; sino un niño nos colocará en presencia del fin de todo. Lo anunciará el niño sonrosado de las alas desnudas. Un niño sin engaño en las alas, capaz de ofrecernos la verdad del mundo en que vivimos.

¿Y quién es ese niño?

Parece que es el amor. Solamente al amor le tocará anunciar el fin de los padecimientos universales del hombre. El amor será el que decrete que ha finalizado el universo tétrico, hundido e infernal de los explotadores, de los hombres carentes de vuelo que se reunieron para entorpecer la marcha ascendente de la vida. Sólo un genio poético pudo imaginar para el mundo un final tan hermoso.

Vicente Huidobro había proscrito desde 1914, en *Pasado y pasado,* la anécdota y la narración en el poema. Pero, ¿no usa el gran poeta creacionista la anécdota de modo magistral, con entera novedad, creadoramente, en el asunto del aviador que dejó su pipa en el volcán extinto? ¿y no la emplea, con soberano acierto, en el del emigrante ciego que trajo a América cuatro leones amaestrados o cuando se refiere al otro que lleva al hospital del puerto, para que lo curen, a un pobre ruiseñor desafinado? Tres anécdotas que, con finísimo humor e ironía, no conducen a sonreír con amargura, sino que llenan el alma de un tierno regocijo.

Esas violaciones de dos propósitos fundamentales en la marcha creadora del poema tenían que acontecer; porque la norma no puede colocarse por encima de la intuición creadora en el avance del poema. La teoría es indispensable como punto de partida en el gran poeta, y Vicente Huidobro constantemente nos está ofreciendo árboles o ríos, montañas o arco iris, pájaros o estrellas con los cuales se produce un acontecer no imitativo de los productos de la naturaleza, sino una rica y amplia aplicación de sus leyes creadoras. A lo que se opuso Huidobro no fue a imitar en sí misma a la naturaleza, sino a que los profesores y los críticos impusiesen a los poetas las formas de hacer poemas que ya había producido la tradición literaria. Huidobro se levanta contra la retórica sustentada durante más de dos milenios por los tratadistas de una escolástica poética. Por eso llegaría a afirmar, desde el punto de vista metodológico de la teoría creacionista, que la poesía no había producido aún en el mundo el primer poeta verdadero. Y él, Huidobro, sería, como ejemplo de creatividad, el primero, y hoy pensamos que es el más grande poeta creador —no seguidor de la naturaleza ni de las preceptivas— que ha visto la literatura del mundo.

Ni Apollinaire, Eluard, Breton o Aleixandre han llegado en libertad creadora y fertilidad de imágenes a la altura de Vicente Huidobro. El gran poeta chileno es el poeta que aplica la llave del infinito para abrir de par en par las puertas de la imaginación creadora a las imágenes poéticas. Y es además el poeta que más se ha acercado en sus realizaciones a su propia teoría. Si tenemos presentes las «Normas retóricas» —llamémosle así para entendernos— que Huidobro exige a la creación poética con la finalidad de producir poesía verdadera, vemos que las fue cumpliendo una a una. Pues aún en el empleo, por ejemplo, de la anécdota, o de lo narrativo en su poema *Ecuatorial,* lo hace creadoramente. La anécdota y la narración adquieren un sentido que no procede de la tradición literaria. Lo anecdótico no brota de un hecho vivido, de un hecho real,

sino imaginario, y lo narrativo no se ciñe en *Ecuatorial* al acontecer cotidiano. Lo imaginario rige lo narrado.

Un ciego emigrante domina cuatro leones amaestrados, vueltos maestros de leones. También el poeta hace que otro emigrante entregue, creadoramente, al llegar al puerto de su destino, a un ruiseñor para que le enmienden quirúrgicamente la voz y no siga desafinando. Son acontecimientos anecdóticos que se producen, sin duda alguna, en el mundo creador de la poesía. A lo largo del desarrollo de *Ecuatorial* irá Huidobro narrando, de modo sorpresivo, la aventura del hombre del siglo XX, de este siglo partido en dos mitades en que vivimos: el de la poesía vieja, de un hombre que está muriendo, y el de la poesía nueva, creadora, propia de un hombre auroral, que surge de un nuevo nacimiento del mundo. Esa nueva historia del poeta creador acontecerá mientras un pájaro posado en el arco iris, iniciando una nueva función de la naturaleza, canta. El arco iris, como ya dijimos, con la propiedad adquirida de que se pueda posar en él, es una de esas nuevas funciones que irá Huidobro inventando imaginativamente sobre todo en el primer período de su poesía que se extiende de 1914 a 1918, y en donde surge con su obra una poesía radicalmente nueva en el mundo. *Ecuatorial* es un libro de acentos poéticos inaugurales.

Gerardo Diego escribe en su ensayo *Poesía y creacionismo (Cuadernos Hispanoamericanos,* 1968) que en Huidobro se pueden señalar tres etapas. «La primera hasta *Tout à coupe,* representa el creacionismo en estado puro, en su etapa clásica.» Inmediatamente el autor de *Manual de espumas* nos informa que Juan Larrea, «siempre clarividente», le decía en una carta del comienzo de la fe creacionista en que ambos participaban, «que el creacionismo era para él, y que suponía que para Huidobro, un sentido total y distinto de la poesía (el mismo Vicente confiesa que ya no es poseía, sino diferente de lo que con esa palabra se ha entendido siempre), un arte distinto que tendrá tras su primitivismo y su clasicismo, su romanticismo directamente deducido».

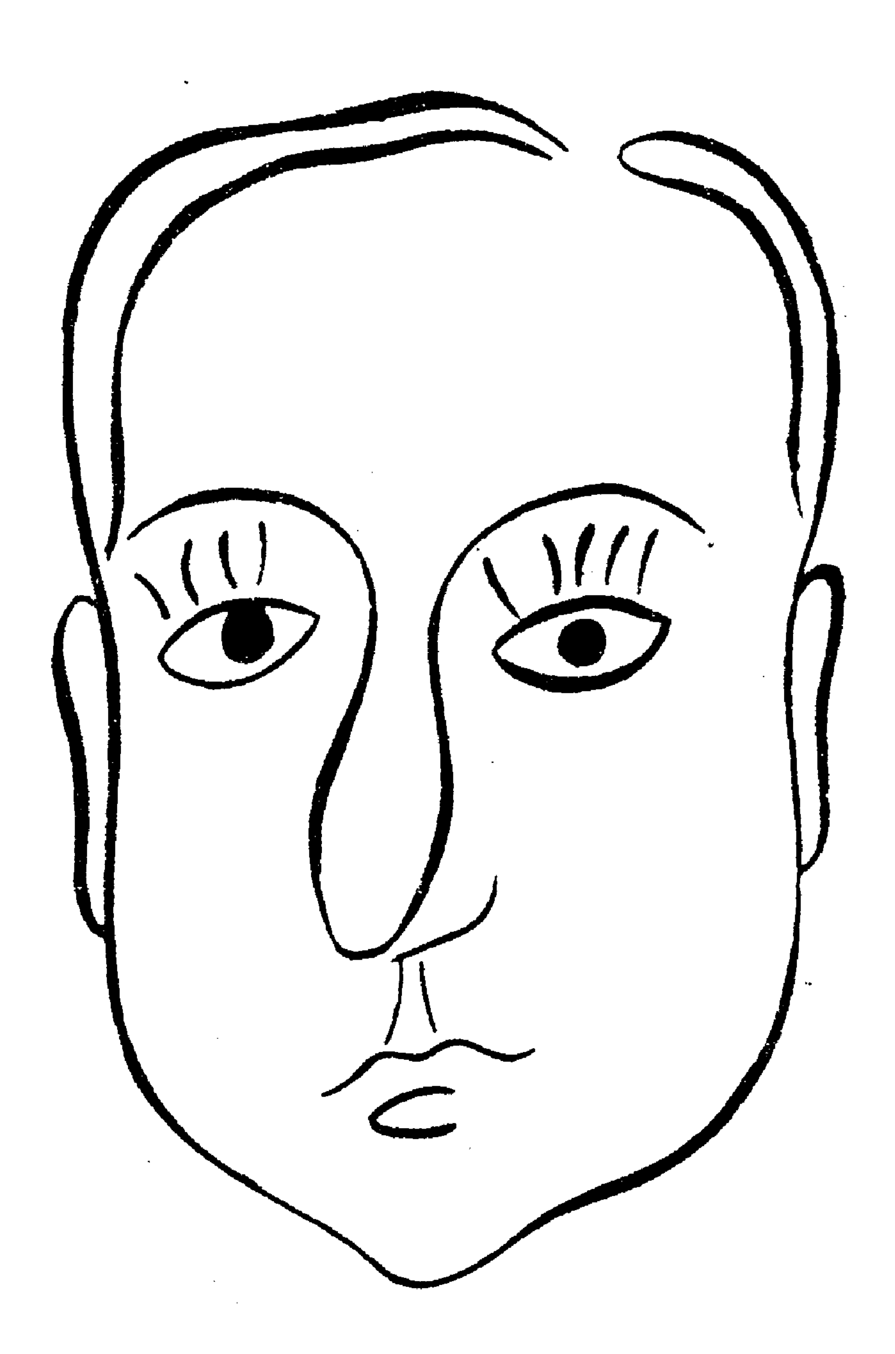
Esto es lo que ha sucedido —prosigue diciendo Gerardo Diego— en la segunda etapa, entre 1925 y 1931, cuando Huidobro trabaja y concluye *Altazor,* iniciado en 1919, y su *Temblor de cielo,* título tan chileno, en 1931. Vienen luego unos años de menor actividad poética en verso y mayor en prosa, con su vida complicada en actividades de índole pública y política. Y tras el regreso para quedarse con residencia casi absoluta, permanente, en Santiago, los libros líricos de nuevo, los más hondos y ricos, de emoción preferentemente trágica, angustiosa, aunque ya en libertad expresiva, a medias confidencial, íntima, acercándose en el aspecto exterior al expresionismo sobrerrealista. *Ver y palpar, El ciudadano del olvido* y sus *Últimos poemas* son lo más conmovedor y humano que escribió Huidobro. Y sin embargo, por debajo de la primera apariencia sigue moviendo a la materia poética la dinámica creativa, el juego —tomemos la palabra no en su sentido lúdico y para pasar el rato, sino en su equivalencia de preparaciones y engranajes— autónomo de los elementos constitutivos del poema.

«En cualquiera de esas tres etapas —nos advierte Gerardo Diego— puede comprobarse la calidad indiscutible de su poesía. Sin que esto suponga la igualdad de méritos ni evite los fecundos fracasos e interrupciones del fluido magnético de la verdadera poesía, nunca tan difícil como cuando se la somete a esta prueba de búsqueda absoluta

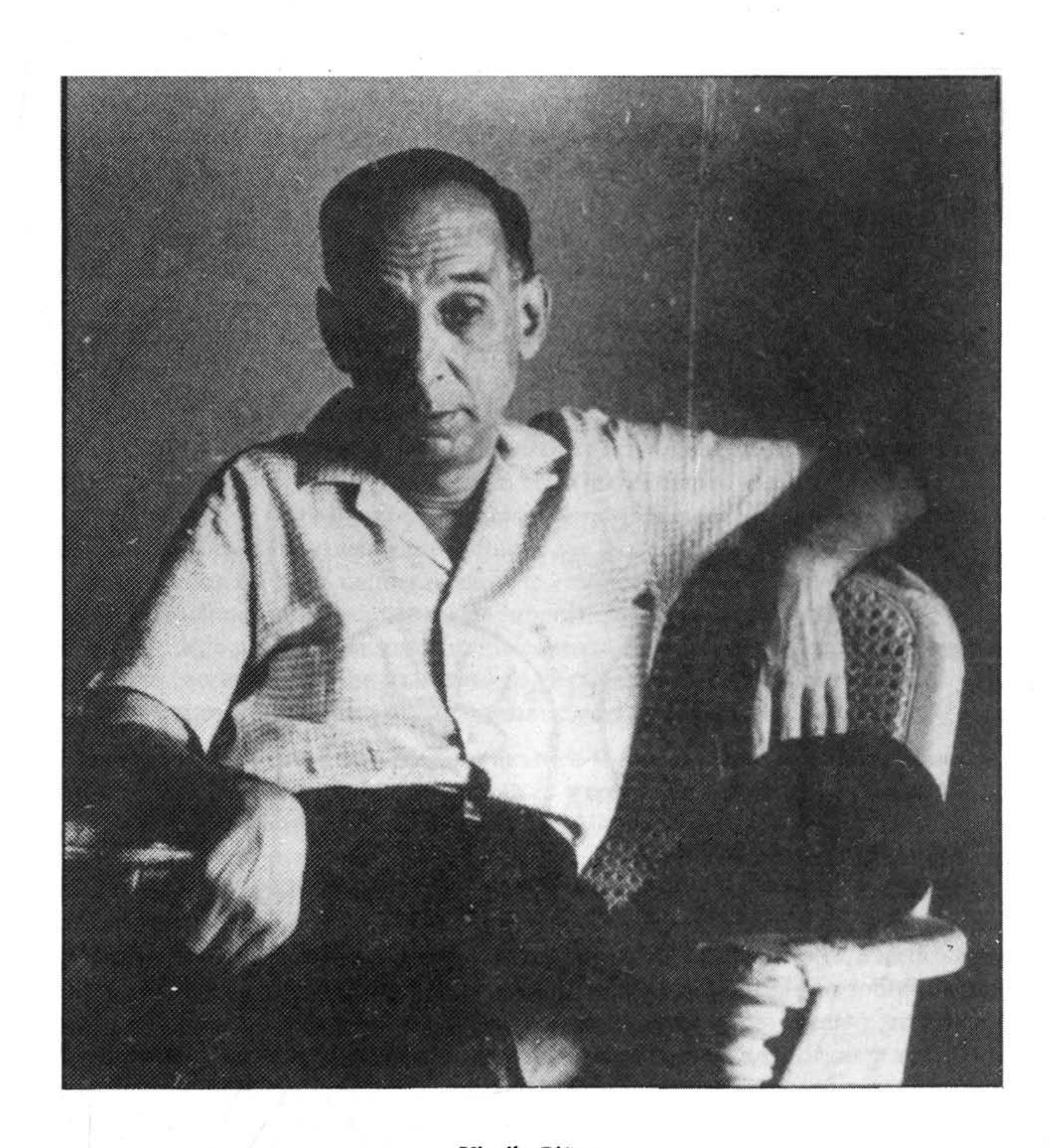
o de acercamiento a la validez universal y por sí misma, sin que deba nada importante a la importancia o sugestión sentimental del motivo».

Hemos asistido, pues, a la actividad creadora del más grande poeta aventurero de nuestra lengua, introduciéndonos en algunos de sus más relevantes aspectos. Y hemos advertido que es uno de los poetas más grandes de cualquier época. Vimos cómo supo tratar a fondo en *Ecuatorial* problemas sociales e históricos, sin que la poesía naufragase en el mar chabacano del realismo. Nadie fue tan lejos en ninguna lengua en la noble denuncia ni de modo tan bello. Y, por otra parte, creemos que ningún poeta le supera en nuestra lengua por su hondura ni por su noble comprensión humana.

Antonio Fernández Spencer



Vicente Huidobro, dibujo, por Hans Arp.



Virgilo Piñera

El poder mágico de los bifes
(La estancia argentina de Virgilio Piñera)

Para Ricardo, naturalmente

«Mi primera permanencia en Buenos Aires duró de febrero de 1946 a diciembre de 1947; la segunda, de abril de 1950 a mayo de 1954; la tercera, de enero de 1955 a noviembre de 1958. Si doy tal precisión es por haber vivido diferentemente las tres etapas. En la primera fui becario de la Comisión Nacional de Cultura de Buenos Aires; en la segunda, empleado administrativo del Consulado de mi país; en la tercera, corresponsal de la revista *Ciclón* que dirigía José Rodríguez Feo. La economía de la primera etapa fue saneada; la de la segunda irrisoria; la de la tercera, desahogada.»

Así resume el escritor cubano Virgilio Piñera (1912-1979) su estancia en la capital argentina. Fue para él una etapa decisiva en su formación intelectual, que le puso en contacto con algunas de las principales figuras de las letras de ese país, le ensanchó de modo notable su horizonte cultural y le permitió realizar lecturas y conocer autores que en Cuba habrían sido impensables. Está por hacerse el estudio de la influencia que los años que vivió en Argentina tuvieron en la trayectoria literaria de Piñera. Las páginas que siguen no pretenden llenar ese vacío, sino sólo testimoniar, a través de documentos y textos del autor de *La carne de René,* y del recuerdo de sus familiares y amigos, las estaciones fundamentales de aquella enriquecedora experiencia.

Una ciudad para el asombro

Cuando llega a Buenos Aires, Piñera había publicado ya cinco libros: *Las furias* (poesía, 1941), *El conflicto* (cuento, 1942), *La pintura de Portocarrero* (ensayo, 1942), *La Isla en Peso* (poesía, 1943) y *Poesía y prosa* (1944), que por su número de páginas son más bien folletos, y editado los números de la revista *Poeta* (1942/43), todo eso con dinero recaudado «por suscripción pública» entre sus familiares y amistades. Había finalizado la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana, de la que no guardaba un buen recuerdo: era, según él, «una cosa fofa, maloliente, sucio maridaje de alfabetismo y analfabetismo», que muy poco le ayudó a superar «la formación cultural tan dudosa, que tenía sus fuentes en *El tesoro de la juventud,*» con la que vino de Camagüey. Tras terminar los estudios universitarios, ante él sólo se abría una posibilidad de trabajo: impartir clases, una actividad que le horrorizaba. Para eludirla no hizo la correspondiente tesis de grado, requisito entonces indispensable para obtener el título. Mientras tanto, iba haciéndose de un módico prestigio como escritor. Dio conferencias, leyó

sus poemas en sitios tan selectos como el Lyceum, colaboró con frecuencia en revistas como la muy famosa *Orígenes;* polemizó con el mismísimo Lezama Lima —de quien, no obstante, era buen amigo— y, en fin, fue cimentando desde entonces la fama de personaje controvertido que lo acompañó hasta el final de su vida.

Gracias a uno de sus profesores en la universidad, Aurelio Boza Masvidal, consiguió Virgilio una de las becas otorgadas cada año por la Comisión Nacional de Cultura de Argentina, entre los ciudadanos de los países latinoamericanos. En su caso sería para realizar estudios de investigaciones sobre la poesía hispanoamericana. Reunir la suma para el pasaje fue toda una odisea, pues la situación económica de la familia era bastante apretada. Como en tantas ocasiones, su hermana Luisa fue quien lo sacó del apuro. «Con mucho sacrificio —recuerda Luisa— yo había logrado comprarme un tocadiscos de segunda mano. Cuando Virgilio se iba para Buenos Aires lo vendí para reunirle el dinero para el pasaje. Le pedí además un préstamo a un garrotero; cada mes debía pasar por la humillación de ir a su casa a recoger lo que quedaba de mi sueldo como maestra, tras el descuento».

El itinerario aéreo que hizo Virgilio fue de lo más curioso. Los aviones que volaban de Cuba a Sudamérica hacían escala en la ciudad de Camagüey, donde Piñera había vivido de 1925 a 1937. Allí fue donde tomó el avión. Quiso hacerlo así para poder despedirse de su hermana Luisa, que aún no había podido trasladarse a la capital con el resto de la familia, y de algunos amigos. El 21 de febrero de 1946, a las seis de la tarde, se embarcó; llegó a su destino el día 24 a las cinco de la tarde, tras un periplo en el que no faltaron los problemas a causa del mal tiempo, y durante el cual tuvo que «hacer noche» en Río de Janeiro y escalas en São Paulo y Porto Alegre. En su primera carta, escrita al día siguiente, narra a los padres y hermanos sus primeras impresiones de la ciudad: «Yo no puedo decir todavía qué es Buenos Aires, pues he visto muy poco, pero sí puedo afirmar que es monumental. Supongo que varias veces La Habana. La abundancia de la comida es fantástica y todo muy barato, y eso que los bonaerenses dicen que la vida está por los cielos. Pero yo he almorzado esta mañana por uno veinte moneda argentina, que son cuarenta centavos de los de nosotros. La ropa es baratísima, y todo (...) Esta mañana me fui a la Comisión Nacional de Cultura, y allí se me recibió muy atentamente. Con decirte que el tesorero me dijo que cuánto había gastado en el viaje; le dije que no me importaba, me insistió, le contesté entonces que cuarenta pesos argentinos y me los entregó inmediatamente. El día 3 me entregan la primera mensualidad (quinientos pesos argentinos) y todos los meses así. También me tendrán para el sábado una "piecita" amueblada (esto sí lo pago yo). Así, viviré en ésa y comeré donde quiera. Tengo toda la autonomía para mi trabajo intelectual y toda la clase de facilidades (...) Dormí la siesta, llamé a Obieta, se alegró muchísimo de mi llegada, me citó para las diez de la noche en el hotel, y ahora les estoy escribiendo. Estoy perfectamente bien de salud; de los oídos, nada. Lo único malo de Buenos Aires es el calor. Ayer hubo 31 grados y hoy es por el estilo. Pero de pronto sopla el pampero y la temperatura refresca mucho; hay que tener cuidado (...) Recuerdos a todos. Ustedes tienen mi cariño. Esto se sabe cuando uno está a diez mil pies de altura y solo en medio de cuatro millones de personas.»

En otro texto, Virgilio recuerda la coincidencia de su llegada a la ciudad con un hecho significativo de la historia argentina: «Llegué a Buenos Aires el 24 de febrero de 1946, día de elecciones presidenciales y día en que salió electo Perón. Durante el trayecto del aeropuerto hacia la ciudad presencié el acarreo de las urnas electorales. Fue ese mi primer contacto con Buenos Aires. El segundo lo tuve en un "continuado" (cine de asuntos cortos o documentales). Como no llevaba corbata, el boletero me dijo que no podía entrar en el cine; me ofreció una de las tantas corbatas que para uso del público tenían en el guardarropa. Ya frente a la pantalla no conseguí fijar la atención: una y otra vez me miraba la corbata. En realidad lo que vi lo vi hacia adentro de mí y era un film que bien podría titularse *La corbata asombrosa.*»

El ojo de Obieta, los caramba de Borges

En esta primera etapa, Piñera establece contacto con algunos escritores argentinos. Como apunta en su carta, se encontró de inmediato con Adolfo de Obieta, hijo de Macedonio Fernández, con quien mantenía relación epistolar desde 1943. Obieta le pidio una colaboración para su revista *Papeles de Buenos Aires,* y él le envió su *Poema para la poesía.* Seguramente por intermedio de su hijo, Macedonio le remitió un ejemplar de sus *Papeles de recienvenido,* que se conserva entre los escasos libros que Piñera tenía en su casa al morir, y que lleva esta dedicatoria: «A Virgilio Piñera, agradeciéndole la distinción que me comportan sus envíos valiosos, con obra suya atrayente y viva. Suyo afectísimo, Macedonio Fernández.» De su amigo, Virgilio escribió un delicioso retrato: «Adolfo, que había adoptado el apellido materno, era todavía joven, sobre todo en la Argentina. Allí tener treinta y tantos años es no sólo ser todavía joven, sino ser muy joven. Como todo ser humano, Obieta tenía su marca física. La mía es la nariz grande, ganchuda, insistente. La marca de Obieta es un ojo (no recuerdo si el derecho o el izquierdo) que se mueve todo el tiempo, o se achica y nos da la impresión de que va a ocultarse de un momento a otro. Yo diría que es un ojo problematizador y uno nunca podría saber si ese ojo problematizaba instigado por el propio Obieta, o si éste problematizaba instigado por su ojo. Este ojo y Adolfo (dos personalidades en una sola persona) buscaban el supremo bien. Adolfo de Obieta es un santo laico (único modo en este siglo de ser un santo eficaz) que problematiza sobre la existencia o no existencia de Dios, y al hacerlo manifiesta a Dios a través de su bondad. Ser bueno en totalidad es algo tan difícil de ser que se es casi divino, y serlo casi es una prueba de la existencia de Dios. Además, esta bondad congénita de Adolfo tiene su particularidad: Adolfo es un "gaucho" que, hora a hora, totaliza tantas "gauchadas" como cálculos hace una computadora electrónica. Como la bondad habita en el mismo mundo que la belleza, Adolfo se extasía ante la belleza. En una ocasión llevó una flor silvestre, de un raro color y forma, a casa de Graziella Peyrou. Durante dos horas asistí a una conversación apasionante sobre la belleza.»

Conoció y trató también a Jorge Luis Borges, quien demostró valorar positivamente sus cuentos. En la revista *Anales de Buenos Aires,* que dirigía entonces,le publicó dos narraciones, *En el insomnio* (n. 10, octubre 1946) y *El señor ministro* (nos. 15-16, mayo-junio 1947), e incluyó la primera en la antología *Cuentos breves y extraordinarios* (Edit.

Raigal, 1955). Borges presidía por esos años la Sociedad Argentina de Escritores, y en mayo de 1946 organizó una conferencia de Virgilio sobre Cuba y la literatura, en la sede de la institución, ubicada en el número 524 de la calle México. A petición de Piñera, aceptó escribir un breve texto para el número que *Ciclón* le dedicó a José Ortega y Gasset. No se olvidó de él cuando pasaron los años y dejaron de tener contacto: en 1959 le envió una corta esquela manuscrita en la cual expresaba a Piñera el pésame por el fallecimiento de su madre. Del autor de *Historia universal de la infamia*, Virgilio dejó también una viñeta: »Era un Buenos Aires multitudinario, gran metrópolis que al mismo tiempo conservaba un olor provinciano, más marcado en el seno de la alta burguesía y en el mundo de los escritores y los artistas. Habitaban en la ciudad tres divinidades: Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y Xul Solar. Mi primer encuentro con Borges fue en "lo" de Wally Zenner, que vive en la calle Maipú, a sólo cinco cuadras de Borges, que también vive en Maipú. Lo acompañaba la Egeria de turno (ya no recuerdo más su nombre); en cambio recuerdo los nombres de tres Egerias de Borges: Estela Canto, Alicia Jurado y Luisa Mercedes Levinson. La Egeria, cuyo nombre olvidé, me presentó por segunda vez a Borges. Por segunda vez digo, pues ya había sido presentado a él por la dueña de la casa. Y digo la Egeria me presentó, con una presentación especial, porque por esos días yo había publicado en la revista *Anales de Buenos Aires* un artículo titulado *Nota sobre literatura argentina de hoy*, en el que hacía un breve análisis de la obra borgiana. Al momento percibí que a Borges le importaba un pito ser tenido por una de las divinidades tutelares de Buenos Aires. Lo opuesto de Anatole France en el salón de Madame Armand de Caillavet; él, en el de Wally Zenner, esa noche fue tan sólo rincón, que aun siendo centro por miradas de sus admiradores, ocupaba ese sitio como una protesta muda por la divinidad que se le había conferido. Su voz se oía como un bisbiseo, como un melisma y sólo a veces un tanto más distintamente unos "¡Caramba, caramba!" que eran como una mezcla de ironía, de asombro fingido, o de graciosa aquiescencia. Además, los "caramba" borgianos son también, y sobre todo, materia de profunda reflexión que, según el caso, pueden ser seguidos de un profundo silencio porque Borges ha preferido guardarse sus pensamientos, o de una brillante tirada en la que casi siempre dice la última palabra, aunque no se haya propuesto decirla. Al mismo tiempo esos "caramba" tienen el poder de poner punto final a una de esas alteraciones que han tenido la torpeza de parar en un círculo vicioso. Esos "caramba" son, entonces, como aquellos "Voilà qui est bien" con que Madame Geoffrin llamaba al orden a sus amigos acalorados.»

Un conde apellidado Gombrowicz

Capítulo aparte merece, por su intensidad y duración, la amistad de Virgilio Piñera con el narrador y dramaturgo polaco Witold Gombrowicz. Éste había llegado a Buenos Aires el 21 de agosto de 1939, invitado a la travesía inaugural del trasatlántico *Chorbry*. El estallido de la Segunda Guerra Mundial y la invasión de su patria por las tropas alemanas, lo obligaron a un inesperado destierro que se prolongaría hasta 1963, año en que regresó a Europa. Durante sus primeros años de exilio atravesó por grandes

dificultades económicas que lo llevaron a tener que impartir clases y a colaborar con seudónimo en algunas revistas bonaerenses.

El mismo año que Piñera arribó a Buenos Aires, Gombrowicz, como él mismo ha recordado en su *Diario Argentino* se encontraba, «como tantas veces, con los bolsillos totalmente vacíos y sin saber dónde obtener algún dinero». Tuvo entonces la idea de pedirle a su amiga Cecilia Debenedetti, a quien había bautizado con el nombre de «la Condesa», que le financiara la traducción al español de su novela *Ferdydurke,* que había publicado en Varsovia en 1937. Cecilia aceptó de buena gana, y Gombrowicz empezó a trabajar. El método que siguió era el siguiente: traducía del polaco a su deficiente español y luego llevaba esas páginas al *Café Rex*, donde sus amigos argentinos repasaban el texto frase por frase, «en busca de las palabras apropiadas, luchando con las deformaciones, locuras, excentricidades de mi idioma». La labor que el escritor inició sin entusiasmo, para salir de la inercia literaria, empezó de repente a dar signos de vida tanto para él como para el equipo de traductores, compuesto por escritores jóvenes como Adolfo de Obieta, Carlos Coldaroli, Humberto Rodríguez Tomeu, Alejandro Russovich, Jorge Calvetti, Patricio Villafuerte, Carlos Sandelín y el pintor y poeta Luis Centurión. Fue entonces cuando a ellos se sumó Virgilio, que muy pronto pasó a ocupar la «presidencia» del equipo. Con cierta modestia, ha dicho que su «designación» se debió a que era, entre todos, el que disponía de más tiempo. Gombrowicz, que no se distinguía precisamente por ser modesto, reconoció que «sin su ayuda y la de Humberto Rodríguez Tomeu, también cubano, quién sabe si se hubieran salvado las dificultades de esta —como calificó la crítica— notable traducción. Evidentemente. No era por casualidad que Piñera y Rodríguez Tomeu, dos "niños terribles" de América, hastiados hasta lo indecible, hastiados y desesperados ante las cursilerías del *savoir vivre* literario local, pusieron sus afanes al servicio de esta empresa. Olfateaban la sangre. Anhelaban el escándalo. Resignados de antemano, a sabiendas de que "no pasaría nada", de antemano vencidos, estaban, sin embargo, hambrientos de lucha post morten. Se advertían en ellos las terribles debilidades de la aristocracia espiritual americana, crecida rápidamente, alimentada en el extranjero, que no encontraba en su continente nada en qué apoyarse. Pero —y no fueron pocos los americanos de este tipo que encontré— la muerte les daba una vitalidad particular, al aceptar el fracaso como algo inevitable tenían una capacidad de lucha digna de envidia.»

Los presentó Obieta, quien le había insistido a Virgilio que debía conocer al Conde. «¿Es realmente conde?», se interesó Virgilio. A lo que su amigo respondió: «Nunca podrá saberse bien. En todo caso es una mixtificación muy bien llevada. Cuando lo conozcas a Gombrowicz comprenderás que es muy de él eso de declararse conde.» El día que se conocieron, Piñera vio frente a él a «un hombre, como diría Balzac, en la cuarentena bien sonada, y que por sus maneras bien podría ser conde». Su curiosidad era mucha, y después de las presentaciones de rigor le preguntó a quemarropa si era de veras conde. «¡Pobre Piñera!, le contestó el polaco. Es usted otro vocero del eterno y estéril escepticismo latinoamericano. Pues sí, soy conde, y por mi abuelita, Grande de España. Sepa que mi abuelita tenía derecho al taburete; yo mismo puedo permanecer cubierto en presencia del rey.» Luego comentó: «Así que llega usted de la lejana Cuba... Todo muy tropical allá, ¿no es cierto? ¡Y cuántas palmeras!» Virgilio recuerda

que su interlocutor pasó entonces a narrarle la historia de su viaje a Argentina, «una verdadera chef d'oeuvre de la conversación gombrowiana» que escucharon todas las personas que se acercaron al autor de *Trasatlántico*. Al final le confesó: «Piñera, ¿sabe usted por qué no regresé a la lejana Polonia? Pues debido a mis intensos estudios, comenzados el día anterior, del alma sudamericana.»

Una vez traducida *Ferdydurke*, había que encontrarle editor. Virgilio la propuso a la Editorial Argos, para la que hacía traducciones, y fue aceptada. La novela apareció el 26 de abril de 1947, con una «Nota sobre la traducción» firmada por Piñera. Esa tarde se reunieron Gombrowicz, Rodríguez Tomeu y Virgilio en el *Café El Querandí*, situado a pocos metros de la editorial. Tras algunos chistes del polaco, y luego de escuchar, por enésima vez, el relato épico de su desembarco en Buenos Aires, el novelista consultó el reloj. Eran las seis de la tarde. Entonces dijo: «Vamos, Piñera, llegó el momento. Empieza la batalla del ferdydurkismo en Sudamérica.» Retiraron diez ejemplares del libro y se dirigieron al *Café Rex*, que había sido el cuartel general del equipo de traducción. Allí Gombrowicz estampó en uno de los editoriales la siguiente dedicatoria: «Virgilio, en este momento solemne declaro: tú me has descubierto en la Argentina. Tú me has tratado sin mezquindad, ni recelos, con amistad fraterna. A tu inteligencia e intransigencia se debe este nacimiento de *Ferdydurke*. Te otorgo, pues, la dignidad de Jefe del Ferdydurkismo Sudamericano y ordeno que todos los Ferdidurkistas te veneren como a mí mismo. ¡Sonó la hora! ¡Al combate!-Witoldo.»

La colaboración de Virgilio no se limitó a eso, sino que después de editada la novela se ocupó de distribuirla entre algunos críticos y divulgarla. Sobre la repercusión que tuvo entonces en el ambiente literario de Buenos Aires, apuntó: «La salida de *Ferdydurke* no constituyó un triunfo resonante si por tal se entiende el de la novela best-seller. Se vendió discretamente y tuvo una crítica mitad favorable mitad adversa. Entre los escritores argentinos de gran renombre no fue acogida con fervor. En cambio, la novela ganaba adeptos entre la juventud. Poco tiempo después de la aparición de *Ferdydurke* en español, se reeditó en Polonia y para la juventud de ese país Gombrowicz significó una especie de oráculo.»

Entre los papeles de Piñera que se han conservado, hay una cantidad considerable de cartas y papeles de Gombrowicz. Hay además un objeto de incalculable valor histórico: se trata del cartón en el cual el novelista se apoyaba cuando escribió la versión española de *Ferdydurke*. Está muy gastado por el continuo uso, sus contornos se han perdido, y sobre el mismo Gombrowicz escribió una dedicatoria a Virgilio en la que, además de identificar el objeto, le sugiere lo done al Museo Nacional de su país. Con el paso de los años, la fama llegó para el escritor polaco. Con todo, no se olvidó de su amigo y ya en los años sesenta le pidió escribiese un trabajo sobre su *Ferdy* para la revista *Kultura*, cosa que Virgilio aceptó e hizo. «Considero, Piñeyro (sic), que nadie mejor como usted para cumplir con tal tarea, ya que era el principal traductor y Presidente del Comité», le expresa en la carta. Y agrega: «Naturalmente, hay que escribir a la altura de mi actual situación, ya que abiertamente se habla de mí como de un genio, y de *Ferdy* como de obra cumbre. En passant podría mofarse algo de los incapaces que no supieron captar; y distribuir algunas pullas (¿o cómo se dice?) a diestra y sinies-

tra.» El texto escrito por Piñera gustó mucho al director de *Kultura*, quien como le anota Gombrowicz en otra misiva, dijo que era «excelente y yo digo lo mismo, con emoción escuchaba mi voz de antaño y los tiempos heroicos. Me gustaría, sin embargo, que escribiese algo más, contando de viva voz aquellos tiempos, ya que nadie lo puede hacer fuera de usted que era el testigo número uno (...) Pero cuídese de no endulzar demasiado mis relaciones con el ambiente, bien lo sabe que eran belicosas y que me trataron bastante mal». Al final le expresa que se halla sumergido en «la gloria al galope, todos los días, sin parar, cartas, editores, traductores, agencias, teatro, televisión, radio, interviews, visitas, proposiciones (...) al galope, al galope, al galope, al galope». La respuesta de Virgilio fue, como siempre, respetuosa, pero ante tal muestra de vanidad el cubano no pudo evitar una nota de suave ironía: «Lo veo literalmente galopando, es ése el precio de la gloria. En cambio, como a mí todavía no me ha llegado en la gigantesca medida en que a usted, simplemente troto, mi querido Gombrowicz, y quién sabe si llegaré sencillamente a andar al paso (...) Bueno, cuídese, pero no suprima el galope.»

De vuelta a la nada

Virgilio consiguió que le renovasen la beca dos veces, lo que le permitió quedarse en Buenos Aires más tiempo del que tenía previsto. Unos meses antes de regresar a su patria, en una carta a su hermana Luisa, hace un balance de lo que para él ha significado esa primera etapa de su experiencia: «Imagina todos mis sentimientos y pesares, este extraño momento que vivo ahora, o más extraño que los ya vividos, o extraño porque lo vivo ahora, o a lo mejor que me parece que es extraño. Bien, siempre para uno en frases más o menos... Pero, con todo, y aunque formalmente, he sufrido un cambio. Te digo formalmente, porque estos cambios no cambian la condición humana de uno. Yo creo que sólo podría llamarse cambio a, por ejemplo pasar del estado mortal al inmortal, etc. Aclarado esto, sí puedo hablar de cambio: salí del paisaje habanero, del Andino, del Don Q, de las intriguitas, del hambre, de los harapos. No quiero decirte que lo que ahora vivo sea mejor (nadie sabe qué es mejor o peor), pero al menos experimenté una traslación. Hasta físicamente he cambiado: ahora estoy muy grueso y hasta te podría anunciar que tengo vientre y redondeces (...) Te quiero decir esto: ni más optimista ni más pesimista. Para mí la vida no es mejorar o empeorar... Es solamente pasar, ser, asistir, comprendiendo nada del mundo porque creo que la vida no tenga nada que haya que comprender, ni que tenga un sentido directo. No hay una vida mejor que otra; lo que hay es un baño mejor que otro, una comida mejor que la otra, y en este sentido es el único en que la persona puede sentirse más afortunada o más desvalida. ¿No lo crees tú así? Ahora te voy a decir, dentro del terreno práctico, lo que este exilio me ha enseñado: pues he aprendido a *moverme*. Qué cosa más rara, hasta que salí de Cuba no sabía cómo desempeñarme. Puedes tener la seguridad que si fracaso de ahora en adelante será por causas menores pero no por no haber sabido moverme a tiempo. He aprendido que viajar no es tan difícil, y que lo más importante de un viaje no es su carácter improvisado, fortuito, es decir, que para una persona que no dispone de medios mayores, viajar tiene que ser una aventura, en todo el sentido

de la palabra. Hoy te digo, la consigna es salir como quiera y volver como quiera (...) A mí me ha dolido mucho alejarme, estar separado de todos ustedes, pero quedarme también habría significado, tengo por seguro, mi suicidio (material o mental, qué importa, siempre sería un suicidio), pues yo estaba ya confinado con la nada, con la desesperación y, lo que es peor, con la nada y la desesperación de lo banal, de lo irrisorio, nada del Andino y de Prado 2.»

Tal como eran sus planes, Virgilio regresó a Cuba en enero de 1948. El 1 de febrero era entrevistado en el periódico *El Mundo,* y sus declaraciones no pudieron ser más polémicas: «Hay una sola palabra para situar el tono de la vida cubana de hoy: disparate. Ello se advierte en lo político, lo social, lo económico, aun en la simple relación de personas domina el absurdo.» Añadía que «entre nuestros males apunto éste de mucha envergadura: carecemos de mitos. La simulación de la cultura, del espíritu, del sexo, del amor, etc., nos ha costado su pérdida. Rescatar esto sería el comienzo de una estabilidad mental, presupuesto básico a todo pensamiento». Se quejaba además de que «la vida cubana se ha convertido, por obra de las sucesivas crisis económicas, en una búsqueda desesperada del peso. Todo se hace en función del peso, desde la mano que se da hasta la cultura». (Cuando habla del peso, Piñera se refiere a la moneda nacional de Cuba).

Virgilio se refiere, asimismo, a la grave crisis que padecía el mundo editorial argentino, debido a la falta de divisas, a la competencia del libro español, al exceso de editoriales y al alto costo de la mano de obra. Apuntó la presencia de dos grandes corrientes en la cultura de aquel país, una de proyección nacionalista, defensora de lo autóctono (Larreta, Capdevila, Cané), y otra influida por las tendencias de Europa (Borges, Sábato, Mallea). Lo más interesante, sin embargo, por ser un dato escasamente conocido, es que comenta al periodista la próxima publicación por la editorial bonaerense Argos de su novela *El Banalizador*, que escribió durante su estancia en esa ciudad. Se trata, según comentó, de una novela polémica, estructurada sobre lo grotesco y lo absurdo, en la cual se ataca a la cultura moderna en un empeño de conseguir un equilibrio de fuerzas a base de la vida sin simulación, sencilla y banal. La novela nunca se publicó, pero entre los papeles del autor se conserva, en efecto, una copia incompleta de la misma.

En otra de sus cartas desde Buenos Aires, Virgilio comentaba a Luisa la próxima publicación de una pieza teatral suya, *Electra*, que tampoco se realizó o, al menos, no entonces ni en Argentina. El texto, que presumiblemente escribió o tal vez concluyó allí, se estrenó en La Habana el 23 de octubre de 1948, con el título de *Electra Garrigó* y dirigido por Francisco Morín. Fue su entrada en el teatro cubano, en el que irrumpió con la velocidad de un meteoro y la fuerza removedora de un terremoto. *Electra Garrigó* es en nuestra dramaturgia una pieza seminal y liberadora, que rompe con la comedia de salón y el diálogo insustancial. Virgilio parte del modelo clásico y lo cubaniza: el coro griego sustituido por nuestra típica «Guantanamera», la pelea de gallos como metáfora de la lucha por la hembra, la muerte de Clitemnestra Pla envenenada con una frutabomba, la presencia del matriarcado de nuestras mujeres y el machismo de nuestros hombres son algunas de las referencias más visibles de esa cubanización, que alcanza, no obastante, una profundidad más esencial. En la obra, Piñera desacrali-

za a los personajes clásicos, hace una parodia de la tragedia y convierte esta historia de sustancia sagrada en un conflicto doméstico entre padres e hijos. Esta cualidad criollísima de no tomar nada en serio, de someterlo todo a la acción del choteo, será una de las notas distintivas de buena parte de su producción dramática. Y como él mismo señaló, esa sistemática ruptura con la «seriedad» era su modo de hacer resistencia a una realidad hostil y asfixiante.

Pero la crítica nacional no estaba aún preparada para recibir una obra así, y la recibió de manera miope e irrespetuosa. Ni siquiera una crítica de izquierda como Mirta Aguirre, fue capaz de entenderla y valorar su importancia. Piñera respondió, desde las páginas de la revista *Prometeo*, con el artículo *¡Ojo con el crítico...!*, en el cual enumeraba y analizaba las distintas variedades de críticos, entre otros el artista fracasado. Fue el detonante que hizo explotar el barril de pólvora. La Asociación de Redactores Teatrales y Cinematográficos (ARTYC) reaccionó de modo violento y desmesurado e hizo «una montaña de lo que era un sencillo ensayo de teoría literaria». En primer lugar, exigieron a la revista incluir en el siguiente número una retractación y una respuesta de uno de sus miembros (Luis Amado Blanco), con la amenaza de anular a Morín como director teatral y de la publicación si no aceptaba. Cursaron además cartas a los distintos grupos e instituciones exigiéndoles no estrenar en lo sucesivo las piezas de Piñera, y trataron de entorpecer el montaje de *Jesús*, anunciado para los próximos meses. No satisfechos con eso, hablaron con Humberto Piñera para que éste convenciera a su hermano a que redactase una retractación en toda la línea. Por supuesto, el autor no lo aceptó, y en una carta que envió a la prensa expuso sus argumentos: «No, no puedo retractarme porque sería negar verdades tan axiomáticas como la existencia del crítico inculto, del filisteo y del autor teatral fracasado. ¿Se atreverían ustedes a negarlo? ¿Y por qué sentirse aludido cuando se estima no pertenecer a tal fauna? ¿No les parece que bordean ya esa franja donde se pisa el ridículo? Y los neutrales en todo esto ya dicen que son ustedes los Intocables, y si la montaña sigue creciendo lo pensarán (ya hay señales) sus mismos partidarios. En cuanto a los míos, conmigo, nos limitaremos a lanzar una carcajada homérica.»

La mediocridad y el provincianismo seguían siendo los mismos que Piñera había dejado en 1946. Así que decidió regresar a Buenos Aires en 1950. Su ida le impidió asistir, en octubre de ese año, al estreno de su segunda obra, *Jesús*, que también dirigió Morín.

La maltrecha carne de un novelista

En su segunda estancia en Buenos Aires, Virgilio, como él mismo aclara, se ganó la vida como empleado del Consulado de Cuba en esa ciudad. El puesto lo consiguió por intermedio de su amigo Humberto Rodríguez Tomeu, quien trabajaba allí. Fue para él un trago amargo, pues era una actividad que tenía muy poco que ver con su personalidad. Como era previsible tratándose de Piñera, en alguna ocasión recogió en el papel un sarcástico recuerdo de aquella experiencia:

«He trabajado durante algún tiempo en nuestro Servicio Exterior. ¡Las cosas que habré visto! Por ejemplo, he tenido que recurrir a la autoridad del Diccionario de la Len-

gua para convencer a un cónsul adocenado de que la palabra exergo se escribe con equis, y no con la letra ce, como él sostenía a brazo partido, reputándome, de paso, de analfabeto. Sin llegar a la venganza tomada por Luis XIV contra Inocencio XII a propósito de la afrenta infligida por los guardias de éste en la persona del marqués de Lavardin, confieso que sentí un placer de dioses cuando apelé al testimonio del diccionario... Otra «cosa vista»: el Agregado Cultural en Buenos aires que pretendía que *La oración por todos* era de la cosecha de Andrés Bello; trabajo me costó convencerlo de que es tan sólo una versión del famoso poema *La prière pour tous*, de Víctor Hugo. En cierta ocasión me quedé helado cuando en una cena en el Hogar Alvear, ese mismo Agregado Cultural dijo de pronto a un caballero francés que trataba de descorchar una botella de Chateau-Margaux: «Pissez fort, monsieur...» Claro, él quería decir: «Appuyez fort, monsieur...», pero lo cierto es que estuvimos a punto de presenciar un espectáculo nada edificante. Podría multiplicar las anécdotas. Después tenemos la cuestión de intereses: a un señor cualquier le interesa ser Agregado Cultural. Su meta no es promover el intercambio cultural entre países, sino la compra, a bajo precio, de un automóvil, el cual revenderá con pingües ganancias. Igualmente se puede desear ese nombramiento porque queda bien eso de ser Agregado Cultural, o guiado por su santa ignorancia imagina que en tal cargo "no hay nada que hacer" (...) Por otra parte es harto sabido que cargos como el de Director de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado o Bibliotecario del Congreso eran puro relumbrón, y su cometido se confiaba, la mayor parte de las veces, a personas semianalfabetas. En dicho capítulo se podría ubicar, sin mayor esfuerzo, a los Agregados Culturales. Hay ejemplos antológicos. Se cuenta de una cantante cubana que detentó posición tan delicada nada menos que en París. Por lo que se sabe de dicha señora, sus merecimientos culturales se limitaban al bel canto, pero malamente ejecutados, y, por supuesto, a coserse su propia ropa... De más está decir que ni sospechaba la existencia del francés, pero ello no fue óbice: un político la apoyó fuertemente y la cantante se plantó en París para representarnos culturalmente.»

En esos cuatro años, Piñera llevó una vida bastante solitaria, con escasos contactos con el mundo intelectual bonaerense. Fue algo que llamó la atención al que luego sería uno de sus mejores amigos, el escritor José Bianco, a quien vino a conocer en su tercera residencia. Sin embargo, no había permanecido inactivo, y en 1953 Ediciones Siglo Veinte publica su novela *La carne de René*. Entre sus papeles hay un recibo de los Talleres Gráficos Zaragoza, ubicados en la calle Santiago del Estero 1181-B, en el que se certifica haber recibido «de Virgilio Piñera la cantidad de ocho mil setecientos setenta pesos moneda nacional por el total del libro *La carne de René*.» Era, entre todas las novelas de Piñera, la que éste prefería. Sin embargo, pocos compatriotas suyos la conocen, pues nunca se ha publicado en Cuba. Algunas semanas antes de morir, Virgilio la reescribió de principio a fin, y fue esa la versión que publicó en 1985 la editorial española Alfaguara.

Lo primero que hay que decir de *La carne de René* es que resulta una lectura inquietante. Hay en sus páginas una buena dosis de fantasía: desde esa concepción de la carne como «un sacerdocio y hasta una dinastía» que tiene el padre de René, hasta el angustioso y aterrador proceso «carnal» al que es sometido el protagonista. Pero como bien apuntó José Rodríguez Feo al reseñar el libro, cuando creemos ya que la trama ha to-

mado un camino puramente inverosímil, verificamos de súbito «el estremecimiento del horror y el reconocimiento de lo cotidiano (...) Aterrados comprendemos que René es un ser de carne y hueso como el que está leyendo su pasión, su martirio». Gombrowicz figura entre los que comentaron la novela, a la que calificó de «obra visionaria y sombríamente sarcástica donde la carne humana alcanza su apoteosis y crucifixión. La fuerza del planteo, el ademán extremista y dramático del autor, como también ciertos hallazgos psicológicos y formales, dejaban traslucir un arte ambicioso, incisivo y ajeno a los rutinarios compromisos. Dicha novela recurre a veces a la técnica surrealista, y por momentos, cuando el dolor es su materia, alcanza una asombrosa intensidad».

Cuando salió la novela, Virgilio redactó una nota que, presumiblemente, debió ser para leerla en el acto de presentación. Allí anota que *La carne de René* «ha tenido la horrible virtud de dejar maltrecha la carne de Virgilio Piñera, maltrecha y, además, plena de sobresalto, angustia y melancolía (...) Estoy cansado, enfermo, asqueado. He escrito este libro con hilos de mi propia carne: días enteros, meses, en fin, dos años, de manos a la obra, careciendo de lo más elemental, sumergido en la deletérea indiferencia de mis compatriotas, arrastrándome hasta Buenos Aires, viviendo en una pieza y en una promiscuidad estremecedora; llevado por las aguas del destino a trabajar con otros compatriotas no menos odiosos que los dejados allá en Cuba; suplicando, abatiéndome, prosternándome, clamando, disimulando, sofocándome, aquí sonrisas, allí sonrisas, acullá sonrisas, diez metros más lejos sonrisas, haciéndome el tonto con los tontos, el imbécil con los imbéciles. ¿Qué me puede importar nada después de haber atravesado esta selva? ¿El éxito del libro? Me carcajeo ante el éxito de *La carne de René.* ¿Traducido a idioma extranjero? Prosigo con convulsas carcajadas. ¿Dinero? Las carcajadas me ahogan. ¿Las misteriosas señales de gloria *in excelsis Deo* prodigadas por los *happy fews* como diría Stendhal? Carcajadas homéricas. ¿Mi otro yo asegurándome que soy uno de los elegidos? Carcajadas y más carcajadas». Al final, testimonia su agradecimiento a todos los que le acompañaron y ayudaron: «En primer lugar, a Humberto Rodríguez Tomeu, que es un Pitias redivivo de este Daimon, o un Daimon de este Pitias... A Graziella Peyrou, que extendió su brazo hasta La Habana y me depositó en Buenos Aires; a Witoldo Gombrowicz, que me dijo un día ¡Piñera!, y yo me di cuenta que un soplo poderoso me cruzaba el rostro; a Carlos Coldaroli, que extendió el otro brazo para ayudar al brazo de Graziella Peyrou; a Wally Zenner y Carlos Aparicio, que simpatizaron con René, lo prohijaron, le inyectaron sano optimismo; a Amalia Gerla, que ya moribunda llamó un día a Graziella Peyrou para tratar de publicar este libro, pues me veía tan abatido que hasta temía por mi propia existencia; a Julita P. y Luis Centurión, que me aconsejaron sobre los colores de la tapa del libro; al señor Schwarz, de la Editorial Siglo Veinte, que leyó el manuscrito y no me dijo: no nos podemos comprometer... En fin, levanto la copa por todos ellos, y también por ustedes, que han tenido la amabilidad de acompañarse en esta noche de tinieblas.»

Una amistad entrañable

El inicio de la tercera y última estancia de Virgilio Piñera en Buenos Aires coincide con la fundación de la revista *Ciclón*, de la que fue nombrado secretario de redacción.

La dirigía José Rodríguez Feo, quien la creó después de su ruptura con Lezama Lima y su retirada de *Orígenes*, de la que era codirector.

Virgilio se ocupó, desde Buenos Aires, de conseguir colaboraciones de escritores argentinos para *Ciclón*. La revista se benefició con sus relaciones en el ambiente literario de Argentina, y gracias a su gestión personal aparecieron allí originales de Borges, Sábato y muchos otros. Asimismo envió una buena cantidad de poemas, cuentos y artículos propios. Entre esas páginas, está su excelente ensayo sobre el poeta cubano Emilio Ballagas, un texto insólito en la crítica literaria nacional. Virgilio analiza la obra de su compatriota y amigo a partir de su condición de homosexual educado según los principios de la religión cristiana. Desde las primeras líneas expone con osadía el punto de vista adoptado por él: «No veo en razón de qué sacrosantas leyes tengo yo que hablar de un Ballagas que ya no sería Ballagas, sino su envilecida mistificación. No veo por qué tengo yo que envilecerme y prostituir mi pluma ocultando más y más en sus trazos la verdadera personalidad de este poeta. Si yo fui su amigo del alma por diez años, si es cierto que su muerte me dejó sin resuello, si ella me echó a correr como un loco por las calles de París (allí un amigo me reveló esa muerte) y si yo también me sentí muerto, entonces pregunto, si uno ama, si día a día se vio la convulsa faz del amigo y si él me confió sus tormentos, ¿cómo podría yo emblanquecerlo con "fango" de amigo hasta hacerle perder su cara y darle esa otra de lechero de una inmortalidad acomodaticia?» Su atrevido y original análisis contrasta con la actitud gazmoña y puritana que la crítica cubana sigue manteniendo respecto a esa ineludible faceta de Ballagas. En *Ciclón* Virgilio publicó también la pieza *Los siervos*, un feroz alegato contra el comunismo. Años después, en un diálogo imaginario con Sartre, fue desautorizada por su autor. Incluso escribió un comentario sobre la película *Carmen Jones*, de Otto Preminger, una de las contadas ocasiones en que se acercó al cine.

Fue al año siguiente de su llegada a Buenos Aires cuando Piñera conoció a José Bianco. Sin embargo, no creo que el autor de *Sombras suele vestir* recordase entonces una carta de María Zambrano, fechada en La Habana, el 24 de abril de 1941, en la cual la célebre escritora española se permitía «la libertad de enviarle a usted para *Sur*, el adjunto original de Virgilio Piñera. Se trata de uno de los jóvenes de mayor interés intelectual y literario de Cuba y de todos los países de América que he visitado. Es poeta y ha publicado en varias revistas y especialmente en *Espuela de Plata*, que supongo será conocida de usted. Me tomo esta libertad porque creo que *Sur* está demostrando contar con lo que más vale de todo en estos países americanos y porque, según ya le he dicho, es la revista que sigue la mejor tradición del espíritu». No se conserva la respuesta de Bianco, pero el hecho de que el texto de Virgilio nunca fuera publicado en *Sur* es una evidencia de que su opinión no fue favorable.

Bianco, por su parte, dejó sus recuerdos de aquel primer encuentro: «Una tarde de abril de 1956 Piñera se presentó en la redacción de *Sur* donde yo trabajaba por entonces. Al verlo entrar con un sobretodo de pelo de camello, bufanda, guantes y anteojos de cristales azules, lo creí recién llegado de Cuba, preparado a desafiar el otoño apacible de Buenos Aires con una indumentaria propia de Shakleton. Luego de cambiar con él unas pocas palabras, me enteré de que vivía en Buenos Aires con algunas inte-

rrupciones, desde 1946. Tampoco me visitaba para traerme una colaboración, sino para anunciarme la inminente llegada de Rodríguez Feo, con quien yo estaba ligado por una vieja amistad epistolar. Como le insinuara algún reproche por acercarse a *Sur* alcabo de tanto tiempo, y con ese exclusivo propósito, se limitó a quitarse los anteojos y a sonreír, enarcando las cejas, fijando en mí la mirada clara y bondadosa, abstraída, de sus ojos de miope. Llevaba, me dijo, una vida muy solitaria; apenas frecuentaba los círculos literarios de Buenos Aires. Por lo común enviaba a *Ciclón* sus originales. En su actitud no había desdén, afectación, orgullo. La prueba es que accedió de buena gana a escribir en *Sur*, y mientras yo fui jefe de redacción aparecieron en sus páginas, además de reseñas críticas firmada por Piñera, varios de los cuentos que integran el volumen *El que vino a salvarme*. En efecto, en la revista aparecieron los cuentos *La carne, La caída, La gran escalera del palacio presidencial* y *El infierno* y los artículos críticos *Griselda Zani: por vínculos sutiles, Silvina Ocampo y su perro mágico,* y *Alfred Jarry: Ubú rey.* Años después, cuando *Sur* realizó en 1959 una encuesta sobre la prohibición de *Lolita,* Virgilio figuró entre los intelectuales que enviaron sus respuestas en defensa de la novela de Nabokov.»

Cuando triunfó la revolución cubana, Piñera logró que Bianco fuera invitado a formar parte del jurado del Premio Casa de las Américas 1961. El viaje a Cuba provocó la ruptura del narrador argentino con *Sur* y su renuncia de la jefatura de redacción. En una entrañable crónica sobre su estancia en La Habana, Bianco habla con cariño de su amigo: «A veces, con un sentido inigualable de lo cómico, aplica a un incidente cualquiera tiradas líricas o pomposas de Racine, Lope, Lamartine y hasta de Núñez de Arce. Hace poco, mientras salíamos del hotel Nacional, rivalizábamos ante el estupor del ascensorista en decir de memoria versos de... Juan de Dios Peza. Porque ni uno ni otro ignoramos a nuestros clásicos. En fin, como toda persona que sabe hacer reír, Piñera sabe reír.» Durante su estancia en la isla, y una vez cumplida su labor como jurado, Bianco fue huésped de Virgilio, quien poseía una casa en Guanabo, una playa cercana a la capital. En la primera carta que le envió al llegar a Buenos Aires le agradece así su hospitalidad: «¿Qué puedo decirte, querido Virgilio, cómo puedo agradecerte lo bueno que has sido conmigo? Tener un instruso metido en tu casa de Guanabo, un intruso a quien le hacías grandes tazas de café por la mañana (ese detalle no lo olvido) y esa casa que algunas veces, cuando tú ya estabas dormido, yo recorría y me hacía pensar en Faulkner, no en sus novelas, sino en algún cuento que he leído, donde había una veranda y un largo corredor de madera, con ventanas de tela metálica, que daban a la noche estrellada, que daban al calor, a los mosquitos y de pronto al viento, un viento que azotaba acompasadamente los arbustos y las plantas tropicales (...) Pero lo más lindo era Guanabo, cuando tú ya te había ido a La Habana, mis tazas de café en frente de Orihuela, mi baño en un mar tibio y desierto en que los cubanos no se bañan en el mes de marzo, mis sandwichs y "bocaditos" en Orihuela. ¡Que encantador todo! Los blancos, mulatos y morenos tan pulcros, con esa manera afable y cantarina de hablar, y un muchacho con quien me hice lustrar dos veces *par acquit de conscience* los mocasines (porque en Cuba está mal visto andar con los zapatos sucios) y que tenía las uñas de las manos, a pesar del betún y los cepillos, más limpias que las mías. Y nuestras vueltas en máquina, o mis llegadas solitarias en máquina, y

el trabajo que me costaba abrir la puerta. A esa operación me iba preparando, mentalmente, con diez minutos de anticipación. Ah, Virgilio, qué días dichosos he pasado en tu casa.» Pese a que fue la última vez que se vieron, Bianco y Piñera mantuvieron la amistad. En 1970 el argentino escribió el prólogo para el volumen de cuentos *El que vino a salvarme,* publicado, seguramente por gestión suya, por la Editorial Sudamericana en su colección El Espejo.

Y aunque no quise el regreso...

A lo largo de todos esos años, Virgilio había escrito una cantidad considerable de cuentos. Unos habían aparecido en revistas, otros permanecían inéditos. Los reunió todos en un volumen, *Cuentos fríos,* que la Editorial Losada publicó en 1956. Como la de Lezama, la narrativa piñeriana puede encasillarse dentro de cierto barroco; sólo que el suyo es un barroquismo que viene dado por la acción más que por el lenguaje. En un estilo ascético, sencillo, coloquial, Virgilio elabora un universo original e inquietante, en el cual un humor corrosivo, cercano a veces al esperpento, contribuye a ofrecer un cuadro amargo de la condición humana. La lectura de sus cuentos nos introduce en un reino insólito y, sin embargo, familiar: los habitantes de un pueblo al que la carne le ha sido racionada van devorándose por órganos y partes («La carne»); convencido de las ventajas de su método, un hombre aprende a nadar en seco («Natación»); las exigentes normas y reglas del combate militar acaban por suspender una batalla («La batalla»). El propio autor defendió la base realista del libro: «Estos cuentos, que parecen ubicarse en la irrealidad, que a simple vista se confundirían con lo fantasmal, han sido concebidos partiendo de la realidad más cotidiana, es decir, de la vida que yo hacía por la época en que los escribía. La de un desarraigado, la de un paria social, acosado por dos dioses implacables: el hambre y la indiferencia del medio circundante. Pudieron haber sido escritos a la manera llamada realista, pero soy tan realista que no puedo expresar la realidad, sino distorsionándola, es decir, haciéndola más real y vívida.» En cuanto al título bajo el cual se publicaron, confesó que le fue sugerido por Rodríguez Feo y a él le encantó. Y aclara: «El lector verá, tan pronto se enfrente con ellos, que la frialdad de mis cuentos es aparente, que el calor es mucho, que el autor está bien metido en el horno y que, como sus semejantes, su cuerpo y su alma arden lindamente en el infierno que él mismo ha creado. Por otra parte, yo detestaba la literatura falsamente patética, esa que se hace a base de ofrecerle al lector una realidad hecha con golpes de efecto; o esa otra que se pierde en descripciones almibaradas de personas y lugares. Esa literatura hecha expresamente «en caliente» ofrecía el triste resultado de dejar frío al buen lector, que pedía, como es lógico presumir, más verosimilitud.»

Una vez más, Gombrowicz demostró su agradecimiento a Virgilio. En una breve carta le decía: «Leí como cincuenta páginas de su volumen *Cuentos fríos.* Sepa, en todo caso, que estoy en verdad impresionado y creo que esto lo consagrará definitivamente, su verdadero terreno es el cuento. El libro tiene más fuerza de lo que posiblemente sospecha. Más rico que *La carne de René,* ya que contiene variantes. No le haría ilusiones, Virgilio, respecto a un asunto tan importante para usted, así que puede confiar

en mi sinceridad. A ver si logro escribir algo más amplio en mi castellano que paraliza y convierte el proceso de escribir en un martirio.» Para una revista de Buenos Aires (resulta difícil precisar cuál, pues Virgilio sólo guardó el recorte, sin ocuparse de apuntar la fuente), el novelista polaco redactó una lúcida nota en la que comenta que estos cuentos «dirigen sus sarcasmos contra la necia vacuidad del mundo y de la existencia; pero a veces la necesidad asume color local y entonces el autor se convierte en profeta de la frustración americana y en glorificador de la inmadurez que nos caracteriza». A juicio suyo, «no todos los cuentos tienen el mismo nivel; en algunos, el exceso de paradojas y formas dialécticas suscita monotonía; otros son de construcción incierta. Pero no faltan las fulgurantes visiones de belleza ni las súbitas intuiciones que nos muestran una nueva dimensión del hombre. Como en nuestro país todo surrealismo resulta "parecido a Kafka", debemos cuidarnos de no desfigurar esta obra pegándole el rótulo "de procedencia kafkiana". Por cierto, Piñera se parece al checo y a ciertos surrealistas. Pero es también distinto. Y posee un singular talento narrativo».

A fines de 1957 se estrena en La Habana una nueva pieza de Virgilio: *Falsa alarma*, dentro de un programa de absurdo cubano dirigido por Julio Matas e integrado, además, por *El caso se investiga*, de Antón Arrufat. El texto se había publicado en 1949 en los números 21 y 22 de *Orígenes*, un año antes de que se estrenase en París *La cantante calva*, de Ionesco. Hay una patética anécdota relacionada con esa obra. En 1950 Piñera realizó un viaje a Bélgica y Francia. Su estancia en París coincidió con una temporada en el Odeón de la compañía de Jean Louis Barrault y Madeleine Renaud. El escritor cubano dejó al primero una copia traducida al francés de *Falsa alarma* y el número del teléfono de su hotel. Barrault, por supuesto, nunca lo llamó y, posiblemente, ni se tomó el trabajo de leer aquel original. ¿Cómo un director de su fama iba a perder su tiempo en una pieza de un desconocido autor cubano?

Virgilio había viajado a La Habana para el estreno, y se quedó unas semanas más para asistir a la reposición de *Electra Garrigó* y al montaje de otra pieza suya, *La boda*, que Adolfo de Luis dirigiría para el Mes de Teatro Cubano, que se celebraría en febrero de 1958. Como le cuenta Piñera en una carta a Humberto Rodríguez Tomeu, hizo entonces algo que le divertía mucho: en la fiesta para esperar el año nuevo que organizaron en la sala Atelier, representó la *Fedra* de Racine, reservándose para sí el papel de la protagonista. Para Virgilio, las dos puestas en escena significaron el tener que luchar de nuevo contra la mediocridad y la falta de recursos del medio teatral cubano. En otra carta a Rodríguez Tomeu le cuenta que en el caso de *La boda* tuvo que sostener «una lucha a muerte con las artistitas porque temen decir la palabra «tetas». ¡Qué van a decir sus padres! Te imaginarás qué se puede hacer con tal gente. Una vez más cae uno en la trampita». La noche del estreno, además, se produjo un apagón de una hora antes de la función. «Imagina cómo salieron a escena esos actores, que por añadidura no son maravillosos y, como siempre, cojeaban, además de otras cosas, en las letras. La obra salió mal que bien», contaba a su amigo.

Como el propio Virgilio admitía, para él sería catastrófico tenerse que quedar en tal ambiente artístico. Así que regresó una vez más a Buenos Aires. Pero los años de exilio empezaban a pesar para él, y cayó en una aguda crisis emocional. En junio de

1958 le escribe a su hermana Luisa que ansía «la paz, acabar de *fijarme* en Cuba y terminar. Es cierto que estoy angustiado. El otro día, en casa de Silvina Ocampo, a ella le vino la idea de leerme la mano y se quedó estupefacta. Veía en las líneas de mi mano que estaba devorado por un pensamiento angustioso. Me dijo que era tan obsesionante que comprendí del modo que yo estaba sufriendo. Es lo mismo que tú me dices en tu carta, a tanta distancia, sin verme, pero viéndome con esa agudeza que te da el cariño. Estoy en la posición del que habiendo salvado el abismo sólo le queda su hazaña (...) Ojalá que pronto nos veamos y como dice Ronsard: "nos pongamos junto al fuego a devanar e hilar..." Siento que tengo alma en mi pecho, lo más importante que todavía no he puesto en mi obra. Sé que pasarán largos días todavía antes de poder expresarlo, y sé que esto es lo único que me queda. Hasta ahora he escrito con la soberbia y espero ese día glorioso y amargo en que escribiré con la humildad. En ese día sabré de sobra mi destino más verdadero».

Por fin, en noviembre de 1958 hizo las maletas y volvió a La Habana, tal vez sin la certeza de que nunca más regresaría a Buenos Aires. El panorama que halló en su casa era asfixiante: «De vuelta de la Argentina encontré mi casa tal como la había dejado hacía unos años. Su ritmo no había cambiado en lo más mínimo, ni tampoco su economía sufriera cambio alguno. Es decir, que continuábamos siendo el real que habíamos sido durante cuarenta y cinco largos años. Después de las naturales efusiones, mi madre me llamó aparte y me pidió "prestado" (siempre utilizábamos esa fórmula) un peso. Además, me dio las eternas explicaciones y se deshizo en miles de excusas. Media hora más tarde mi hermana se acercaba para implorarme otro peso; todo acompañado de la palabra "préstamo" y las explicaciones y las excusas. Para aclarar un absurdo que ya empezaba a formarse alrededor de mi persona, considerada como viajero provisto de abundantes fondos, declaré abruptamente que mi capital cnsistía en la modesta suma de diez pesos. Y añadí: "Los cuales estoy dispuesto a dejar en el fondo común de la casa". Estas palabras, que podían parecer a cualquier otro que no fuera un miembro de mi familia algo así como una indelicadeza, fijaba, por así decirlo, mi posición de eterno menesteroso y deshacía de un papirotazo ciertas esperanzas infundadísimas que mi familia alimentara por el hecho de haber vivido yo en uno de los países más ricos del planeta.» El cuadro parecía cerrarse irremediablemente para el escritor, cuando en el país se produjo un hecho de trascendental importancia. El 1 de enero de 1959 el ejército rebelde, con Fidel Castro a su frente, hacía su entrada victoriosa en la capital. Para Virgilio Piñera, como para el resto de sus compatriotas, se iniciaba una nueva etapa.

Carlos Espinosa Domínguez

Elegía en Madrid*

1

Los lagartos dibujan en el tiempo
su muerte mineral. Hay mastines que sueñan con rocío en los ojos
y que entornan las noches ante el infortunio. No sé
por qué, tras las últimas casas
de los barrios extremos se imagina uno el mar. La luz es un estanque
vacío, un estanque con algas y humedades ya secas, donde los cementerios
de automóviles atraviesan urgentes madrugadas
de hospitales y de óxidos. La claridad deja en las flores
un mundo submarino abierto. Sueñan los dormitorios
enfermedades plateadas, y hay un temblor difuso en las paredes
y muñecas sin ojos arrastrando
su universo olvidado. Hay vacíos océanos
y animales pacientes que ahogan el insomnio.
La tortuga invernal, entre la lluvia.
avanza más aprisa que los trenes
que atraviesan los cielos. Nadie
recuerda nada aquí. Todo está aislado en su inseguridad; la luz es un naufragio
de hogueras apagadas. De humo estrellado
son las sombras; y hay navajas que brillan de incertidumbre
como un escalofrío. Hay testigos de espuma en los alrededores
y recodos de horas que no terminan nunca. Hierve la Historia
en una sola página. La ciudad
a lo lejos, tiene un maduro resplandor
de palacio de invierno.

2

Oigo desde aquí los aljibes, los desagües
desde donde las ratas y los pobres comparten sus negocios
de cartón y de humo, y a los ejecutivos

* *Cuatro poemas del libro de igual título, inédito.*

con la seguridad de los prestidigitadores
ascender por el aire. Y a los asentadores
y los intermediarios de todo cuanto un día en los campos fue bello. O a los que [distribuyen
su mercancía invisible
y adquieren esa pátina helada de los santos,
ese frío en los ojos de los peces ya muertos.

Ved que el robo es defensa
y la piedad mentira; que en estas calles
donde es dolor la Historia y la vida pecado,
por las que se presume
tanto de libertad como de pobreza,
ya no se lucha a muerte. Baja del Guadarrama un viento
de rendición. Entre los árboles
deja la espuma de la noche sus párpados abiertos.

3. Plaza de Santa Ana

Como los días de lluvia junto a las catedrales,
la luz que ahora desciende; como una noche abierta
de la que aún la última claridad del crepúsculo no se ha ido del todo
pues deja su ceniza, como el polvo, en las cosas. La luz en la penumbra
se hace voz mineral, se hace montaña sola,
se hace río escondido donde está el universo.
Huelen a madrugada
todavía las sombras
y hay esa luz distinta de los patios nevados. De Madrid y de tiempo
ha llenado su imagen hasta quedar inmóvil. Rodeando a esta plaza
hubo siempre un convento; a veces puedo verlo
en su jardín con nieve, o ascender las mañanas en su oración de humo.
Y habría allí cipreses y, entre los surcos, agua
reflejando estos cielos; y en los rincones de la tarde, rosas
con el color del aire.

Hay una luz de huerto todavía en los árboles
y hay un espacio, indefinido y blanco como el de los altares,
donde la luz es frágil; y tabernas de niebla como pequeños puertos.
Y la cervecería, como entonces, está llena de sábados
y de domingos por la tarde. En Villarrosa
hay azulejos andaluces que inundan las paredes con su belleza de agua.
Allí rompió el aire cantando
don Antonio Chacón, la noche ardió entre flores

vivísimas, del sur. Y en el Hotel Victoria los toreros se encienden
como trozos de tiempo resucitado
o muerto. Hay una luz descalza como en los hospitales, y la noche es, acaso,
como un mantón de pájaros y de flores cerradas. Entre la lejanía de sus voces, cruzan
fugazmente los niños con sus juegos la plaza; y corren
como si hubieran conseguido
desatarse del tiempo.

4

De la noche desciendes como un ángel huido de los cielos.
Desciendes de sus pétalos grises y de sus manos muertas.
Sueñas por los fríos sepulcros de los invernaderos
donde el rocío no existe y está el tiempo callado.

Llegas desde la muerte,
desde negros océanos desahabitados, con veloces caballos purísimos y errantes,
tus caballos glaciares cuyo galope eterno pisotea las flores,
las flores que penetran, ahogadas, en las clínicas donde hay un llanto eléctrico por las
[enfermedades.

Regresas de las lágrimas de los amaneceres, perdida en la marea de tus ojos vacíos
donde eligen los árboles sus insectos dorados y los ricos sus pobres.
Desde tus sienes abrasadas por extraños arcángeles de metal y de humo desciendes,
llegas enfurecida a tus más bajos fondos.

¡Oh, altísima ciudad, flor de infortunio, luz disecada entre las páginas
donde llora la Historia arrepentida! ¡Altísimo pecado de cristal y ceniza!
Dime que no es verdad la noche, ni la muerte ni el llanto con los que te disfrazas
de papeles y líquidos.

Hay un lóbrego viento de submarinos invisibles y manzanas podridas.
Busca la soledad sus cuerpos destrozados por los rincones de los hospitales
donde ascienden heridos por las blancas paredes de sus habitaciones los difuntos más solos,
aquellos que de pronto se nublan y su duelo consiste en su propio cadáver.

Estás entre las madrugadas que abandonan los parques,
entre vómitos pálidos y cisternas amargas donde hay pájaros muertos
y fermenta el sonido de tus viejas heridas entre algodones y tijeras que han abierto los ojos.
Con tu dolor se nutren los poetas, sus versos se entretienen entre las mariposas y las
[nubes.

¡Ay!, dime que no son ciertos tus dioses con gusanos ni tus cuerpos de estiércol.
Dime tú que no existe el pan de cieno que no tiene memoria y has dejado mordido.
Llegas de las afueras y los túneles, de metales cerrados y fábricas en llamas.
Estás en la garganta de las larvas que oxidan a los años.

¡Dime que no es verdad el día de tus negros espejos
ni tus desheredados con asma interminable, ni el eterno silencio
de los que más humillas, a los que robas cada día cuando los atardeceres
yacen en los suburbios, navegando en sus barcas naufragadas los pobres, habitando
[tu olvido!

Diego Jesús Jiménez

Una comisión francesa en la epidemia de Andalucía (1800-1801)

El verano de 1800 fue extraordinariamente caluroso en Andalucía. A las lluvias abundantes que duraron hasta mayo, hecho ya inhabitual, sucedieron calores insufribles. Del 10 al 15 de julio, el termómetro de Farenheit subió al grado 85, el 19 de agosto alcanzó el grado 87. El viento del este, recio y sumamente caliente, sopló cuarenta días consecutivos, provocando una disminución de fuerzas, un agobio y decaimiento de ánimo general. Ante calores tan excesivos propios de las Antillas, los andaluces sólo encontraban algún alivio y consuelo en los baños de mar.

A principios del mes de agosto, reinaban en Cádiz las dolencias acostumbradas: fiebres gástricas, anginas biliosas, disenterías, fiebres sinocales, a veces pútridas, que cedían con un tratamiento a base de temperantes, ácidos y evacuantes. Pero, a partir del 10 de agosto, se manifestó otra clase de enfermedad, con síntomas gravísimos de putridez y malignidad extremadas.

Atacó primero a unos habitantes del barrio de Santa María, populoso y poco limpio, donde moraban marineros, obreros del puerto y vistas de la aduana. Estacionaria algún tiempo, no tardó en invadir toda la ciudad, sembrando la alarma entre el cuerpo médico, perplejo en cuanto a su naturaleza y desbordado por el flujo inaudito de enfermos. En poquísimos días, segó la fracción más robusta de la población. De hecho, la invasión de la enfermedad se había producido antes, a finales de julio, cuando en las calles Sopranis y Boqueta, unos individuos se vieron acometidos por los mismos síntomas que se observaron luego en los demás enfermos. Todos habían tenido algún contacto con la tripulación de una corbeta americana procedente poco tiempo hacía de la Habana, a cuyo bordo, durante la travesía, habían fallecido varios hombres y quedaban todavía tres enfermos. Los dos guardias que se destinaron a vigilarla en cuanto arribó, se pusieron malos inmediatamente. El teniente visitador don Francisco de Paula Carrión, no bien subió al barco, experimentó un profundo sentimiento de malestar y de inquietud, como en los pródromos de una dolencia grave y a los pocos días, tuvo que guardar cama y contaminó a su numerosa familia.

Pronto estuvo la enfermedad inficionando todo el barrio de Santa María y sólo cruzarlo en unos minutos bastaba para que uno contrajese el mal, como pasó con un canónigo de la Catedral, don Cristóbal Sánchez que, al respirar emanaciones de calidad especial y repugnante, se notó raro, como si le hubieran asestado un golpe terrible y murió tres días después. La progresión fulminante de la fiebre pestilente hizo que ya el 15 de agosto, cada médico tenía centenares de pacientes que atender. En el convento de la Merced, edificado en medio del barrio de Santa María, veintiocho monjes que

habían asistido a los enfermos del sector, estaban agonizando. Todos habían experimentado una extraña desazón al inhalar el hedor que rodeaba a los enfermos y que les parecía comunicarse y adherir a su propia ropa.

En aquellas fechas, ninguna novedad se había señalado en Sevilla. Sin embargo, fue la primera ciudad acometida después de Cádiz. Era inevitable por el tráfico diario por vía fluvial que existía entre las dos capitales. Las primeras víctimas fueron los marineros que residían en el barrio de Triana, separado de la ciudad por el río [1]. Allí permaneció el germen infeccioso unos quince días o por lo menos, apenas si se extendió. Un edicto publicado en Sevilla el 3 de septiembre de 1800 por don Antonio Fernández Soler, teniente primero de Asistente de la Chancillería de Sevilla, [2], alude esencialmente al barrio de Triana, prohibiendo a los habitantes salir de él sin avisar de su intención a la Superioridad y recomendando la misma prudencia a todos los sevillanos para que no se trasladen hacia el punto infectado.

Ya se sabe cómo la pestilencia ejerció horrendos estragos en esta primera zona, ganando a la vez todas las casas y cómo, a pesar de las providencias juiciosas que se tomaron para proteger los barrios situados en la otra margen del Guadalquivir, no fue posible detener su marcha trágica. Sucesivamente, el barrio de los Humeros, frente a la parte occidental de Triana, poblado de marineros en contacto estrecho y permanente con los de Triana, se contagió y la mortalidad fue allí tan considerable en pocos días que las tumbas de la parroquia de San Vicente no fueron bastante capaces para inhumar los muertos. La propagación del mal fue rapidísima de un barrio a otro, al norte y al este y por fin alcanzó los barrios de la Macarena y de San Roque, lugares más alejados del foco primitivo de la enfermedad.

Con suma violencia y crueldad, barrió las ciudades y pueblos circunvecinos hasta más de treinta leguas, destruyendo un número infinito de vidas, sin la menor distinción de edad o sexo. Andalucía toda, en unas semanas, se halló sumida en un drama atroz, de pavorosas dimensiones.

La infausta noticia del azote se conoció en Europa y todas las hojas públicas daban informaciones sobre su tremenda progresión y el número abultado de sus víctimas. Pero reinaba la más completa incertidumbre. ¿Qué nombre dar a esta calentura pestilente que presentaba síntomas conocidos y otros nuevos, nunca vistos en Europa? Era urgente determinarlo para intentar oponerle un tratamiento adecuado. Circulaban opiniones contradictorias. ¿Se trataba de una fiebre epidémica bilioso-pútrida, de las otoñales que, a menudo en Andalucía y en otras muchas provincias de España, se manifestaban y que, cuando llegaban a un estado de malignidad, ofrecían cierta semejanza con las de Cádiz y de Sevilla y hasta parecían propagarse por contagio? ¿O de la temible peste de Oriente, tan devastadora? Unos pensaban: ¿No sería la fiebre ama-

1 *La familia de los Lebrones pereció en muy breve tiempo, a excepción de un solo individuo al que echaron en la cárcel por su conducta imprudente que había favorecido la penetración del mal en su patria. Pero luego recobró la libertad.*

2 *Pertenecía al Consejo de S. M. y era también Alcalde del crimen honorario de la Real Chancillería de Granada.*

rilla? A la sola evocación de este nombre, todos temblaban y muchos dudaban, porque hasta entonces, había perdonado a Europa.

Varias apelaciones la designaban: tifo icterodes, tifo amarillo, tifo de América, *black vomiting* y en España, vómito prieto o negro. Su centro primitivo había sido el golfo de Méjico. Ya Cristóbal Colón, al desembarcar en Santo Domingo en 1493, vio parte de su tripulación arrebatada por esta enfermedad. Acantonada en un principio en el litoral del golfo y en las Antillas, había creado luego focos secundarios en las costas oriental y occidental de Estados Unidos, alcanzando Nueva York en los albores del siglo XVIII. En 1793, Filadelfia sufrió sus feroces embestidas, y en este verano de 1800, iba exterminando las poblaciones de la Habana, Baltimore, Norfolk y Providence en Rhode Island. Todas las comunicaciones entre estas ciudades infectadas y Filadelfia o Nueva York estaban interrumpidas. Pero Europa, no obstante el tráfico intenso y regular que mantenía con aquellas comarcas ultramarinas, hasta este año aciago de 1800, se había preservado milagrosamente del miasma mortífero.

En todas las ciudades, burgos y pueblos acometidos, el pánico se apoderó de los espíritus, ocasionando una emigración desordenada y loca. Al huir del contagio, unos trasladaban a otros sitios el germen que llevaban ya en su organismo y contaminaban zonas vecinas. La Carlota, Isla de León, Chiclana, Puerto Real, Puerto de Santa María, Jerez de la Frontera, Sanlúcar de Barrameda se infectaron a su vez. Cual incendio voraz, la «enfermedad de Andalucía» cundía veloz, cebándose en todas las vidas que encontraba a su paso. Parecía no querer detenerse en su demencial carrera.

Francia y particularmente sus provincias fronterizas con España estaban angustiadas. Los intercambios comerciales entre ambas naciones eran tan multiplicados y frecuentes por mar y tierra que se recelaba en cada momento ver la plaga introducirse en los departamentos meridionales cuyo clima ofrecía muchas analogías con el de Andalucía.

La Escuela de Medicina de Mompeller fue consultada para dar su opinión sobre la clase de «epidemia» que asolaba Andalucía y proponer medios para detener sus progresos. Recibió una memoria impresa, redactada de orden del Ayuntamiento por el médico titular de Cádiz, con su versión manuscrita al francés. Este informe o *Historia de las fiebres epidémicas que se padecen en Cádiz* no llenó sus deseos, porque lo juzgaron incompleto. Para no atemorizar al pueblo se habían omitido las observaciones clínicas más interesantes que hubieran permitido establecer un diagnóstico inequívoco. Privada de estas nociones imprescindibles y convencida de que tardaría mucho tiempo en conseguirlas, la Comisión de consulta adoptó el partido más sensato. La humanidad y la confianza que los gaditanos demostraban, le imponían el deber de contestar prontamente. Expresó pues su parecer, no sin reserva, como una mera probabilidad, puntualizando que el tratamiento que preconizaba no era más que condicional. Informado el gobierno francés de la República del resultado de esta consulta y a solicitación del rey de España Carlos IV, concibió el proyecto amistoso en favor de sus aliados, de mandar a España un grupo de médicos franceses[3], para tomar exacto conocimien-

[3] *Carta del ministro del Interior con fecha de 18 de brumario, año IX (9 de noviembre de 1800).*

to del azote. Los comisionados comunicarían al ministro del Interior todas sus observaciones y le señalarían, así como a los prefectos de los departamentos meridionales, las providencias necesarias para impedir la penetración del mal.

En sus juntas de 27 de brumario y primero de frimario[4], la Escuela de Medicina de Mompeller nombró a los miembros que iban a integrar la Comisión. Fueron los profesores Berthe, Lafabrie, Broussonnet a los que se agregaron como auxiliares, tres médicos jóvenes, doctores de la misma universidad, César Caizergues, G.M.L. Plantade y Joseph Gariga y Buach, de San Pedro Piscador, corregimiento de Gerona. Les servirían de secretarios y de intérprete.

Salieron de Mompeller el 4 de frimario (25 de noviembre de 1800). Se detuvieron un día en Perpiñán, concertándose con los doctores Bonafos y Massot para que adoptasen medidas preventivas en la raya, por si fuera necesario. No bien llegada a Barcelona el 13 de frimario (3 de diciembre), la Comisión, acompañada por su compatriota el comisario de las relaciones comerciales Dannery, fue a saludar al capitán general de Cataluña, marqués de la Romana. Éste no sabía nada del objeto de la Comisión y tal vez, no veía su utilidad, ya que afirmó que la «fiebre epidémica» tendía manifiestamente a su fin y sólo quedaban cinco o seis enfermos en Sevilla. Tras algunas dificultades y dilaciones, los comisionados consiguieron el 26 de frimario (16 de diciembre) los pasaportes necesarios para proseguir su viaje, así como una carta de introducción del embajador de Francia, Luciano Bonaparte.

De Barcelona, pasaron a Valencia. El relator del viaje, doctor Berthe[5] no se explaya en pormenores y anécdotas; alude sólo a los «peligros y fatigas» que afrontan. En Valencia, comprobaron los comisionados que, desmintiendo unos rumores que circulaban, no había penetrado el contagio. Sólo se observaban las fiebres bilioso-pútridas acostumbradas.

Fue en Córdoba donde, por primera vez, oyeron hablar de la «enfermedad de Andalucía». Se declaró a fines de septiembre en unos individuos fugados de Cádiz, pero el doctor Masquier los aisló inmediatamente en el hospital donde se quedó ahogado el germen. Y así se salvó la ciudad. No pasó lo mismo en el burgo vecino de la Carlota. A pesar de su situación sanísima en un cerro, abrigada de los vientos impetuosos por altas montañas, de sus calles anchas y casas cómodas, se infiltró en él el miasma deletéreo por culpa de unos fugitivos que trajeron la enfermedad, contaminando al dueño y al personal de la posada donde se alojaron. El contagio invadió toda la población, compuesta esencialmente de colonos alemanes, cuya tercera parte arrebató en muy breve tiempo. No entraron los comisionados en la Carlota, porque estaba rodeada todavía por un cordón de tropas, aunque los comandantes les aseguraron que todo peligro había cesado ya.

[4] *18 y 21 de noviembre de 1800.*

[5] *Véase J.N. Berthe,* Précis historique de la maladie qui a régné dans l'Andalousie en 1800 *(années 8 et 9 de la République), París, 1802, 403 p. en 4.º El profesor Berthe era miembro del Real Colegio de Medicina de la Real Academia de Medicina de Madrid y de la Sociedad de Medicina Práctica de Barcelona. Su obra venía dedicada al Ministro del Interior J. A. Chaptal, profesor de química en la Universidad de Mompeller.*

Prosiguiendo su camino, llegaron a Écija, ciudad que pinta Berthe como bastante dilatada y muy poblada. Allí también gente emigrada de Cádiz y de Sevilla, habían sido los introductores del mal. Pero, sin tardar, se tomaron las medidas administrativas que exigía la situación (aislamiento de los enfermos y del cuerpo médico que los asistía), bajo la dirección del intendente de sanidad Soler que, por su inteligente actuación, ahorró a Écija desgracias aún mayores. Todas las puertas de la ciudad se cerraron menos dos y los vecinos de todas las profesiones y clases sociales se turnaban a la entrada para controlar a todos los transeúntes deseosos de franquear las barreras, cumpliendo así un deber de esctricta vigilancia que contuvo la progresión del contagio. Esta vez, penetró la comisión en la ciudad, todavía acordonada, y vio que no quedaban residuos de la enfermedad, pero sí de su violencia pasada. En las caras de los ecijanos supervivientes, se leían la ansiedad y el espanto. Callados, sumidos en profunda tristeza, recordaban las horas dramáticas que acababan de vivir y lloraban a sus muertos. Seguían prohibidas todas las diversiones públicas así como las reuniones en las iglesias[6].

No se detuvo mucho tiempo la comisión en Écija y tomó rumbo hacia Carmona. Se queja el doctor Berthe del cansancio, de las privaciones sufridas y de las incomodidades del viaje. Además, los cocheros los estafan, pidiendo 450 francos por llevarlos de la Carlota a Carmona y 120 de suplemento por conducirlos hasta Sevilla. Se aprovechan, subrayando el riesgo que entraña acercarse a los parajes inficionados y los comisionados tienen que conformarse con sus exigencias.

En Carmona, el general que mandaba las tropas del cordón, marqués de la Solana, había establecido allí su cuartel general y dispuesto otro cordón en Mairena, lo más cerca posible del foco contagioso. Amén de esta zona, controlaba varios puntos en el paso de la Sierra Morena, extendiéndose su vigilancia hasta cuarenta leguas tierra adentro. El doctor Berthe alaba su valor y su talento de organizador audaz. Por cierto, dice, perdió unos soldados suyos, pero «España le debe su salvación». Con él y el intendente Soler, los comisionados celebraron varias conferencias y se enteraron de los acontecimientos pasados. Para entrar en Sevilla, necesitaban una autorización y recomendación especial del consejero de Castilla y miembro de la Junta Suprema de Sanidad, don Gonzalo Josef Vilches. Le esperaban en Carmona, pues venía a dirigir las últimas providencias destinadas a erradicar el germen nocivo y prevenir que retoñase. El día primero de febrero de 1801, les entregó un oficio en el que mandaba a todas las Juntas de Sanidad del Reino en Sevilla proporcionasen a la comisión cuantas informaciones pudiera necesitar y exigía la más puntual obediencia a sus órdenes.

Pudo así el grupo de médicos franceses abandonar Carmona y reanudar su viaje hacia Sevilla, lo que hizo al día siguiente. Antes de llegar, sufrieron un pequeño contratiempo; temiendo los cocheros aproximarse más a la ciudad maldita, pararon sus caballerías a media legua de las puertas, frente a la posada *A la Cruz del Campo* y volvieron grupas.

[6] *Opinaba Berthe que, ya disipado el peligro, no convenía prolongar la congoja de la población y al contrario, permitirle divertirse y volver al trabajo.*

En aquella fecha, la enfermedad se había apagado en Sevilla. Se lo aseguraron los doctores Queraltó y Cabanilles[7], así como los facultativos y cirujanos más destacados de la ciudad, los doctores Molina, Lorite, Soucrampe, Pereira, Acosta, y la comisión se convenció del hecho. Como sin embargo, corría la voz de que los hospitales de la Sangre y del Amor de Dios no se habían librado del todo de la infección, los doctores Lafabrie y Broussonnet, deseosos de averiguar la verdad, se trasladaron allí y comprobaron que no existía el menor peligro. Los estados oficiales de 30 de noviembre de 1800, les facilitaron las cifras siguientes (inferiores a la realidad) de los estragos causados por el azote: con su población de 80.588 almas, Sevilla había tenido 76.488 enfermos de los cuales 14.685 habían fallecido. En aquellas alturas, quedaban todavía 85 enfermos.

El papel asignado a la comisión en Sevilla consistía esencialmente en inspeccionar los cementerios para ver si no eran susceptibles de degenerar en nuevos focos de putrefacción en el tiempo de los primeros calores. Guiados por el comisario Pailheras, visitaron los terrenos habilitados con toda prisa en camposantos durante la época más fuerte del contagio.

En los principios de la enfermedad, las inhumaciones se hacían en las iglesias, según la costumbre. Pero pronto, fue tan abultado y descomunal el número de muertos que todas las sepulturas de las iglesias de Santa Ana, de San Vicente, rebosaban de cadáveres y pestilenciales efluvios se exhalaban de su descomposición. A partir del 3 ó 4 de septiembre de 1800, resolvieron pues las autoridades inhumar los muertos en unos cementerios. El primero se formó al noroeste del barrio de Triana. El segundo, destinado al barrio de los Humeros, se instaló entre la Puerta Real y la de Triana. Se reveló rápidamente insuficiente y fue preciso abrir otro más lejos, al norte de Sevilla, detrás del huerto del Hospital de la Sangre. Como seguía cundiendo la pestilencia, otro mayor aún, de dos aranzadas[8] de extensión, se creó al suroeste de la ciudad.

Frente a los anchos y numerosos hoyos que revelaban la magnitud del desastre, el doctor Berthe no pudo reprimir su emoción: «Medí, dice en su libro, con lágrimas en los ojos, la superficie y la profundidad de las zanjas en que se habían amontonado cadáveres de cualquier estado, sexo o edad. Las había todavía abiertas, otras a medio llenar o del todo vacías, espectáculo a la vez conmovedor y terrible»[9]. En ellas yacían los muertos por estratos separados por una ligera capa de tierra y de cal. Los acompañantes del doctor Berthe le aseguraron y después de su examen, no lo tuvo en duda, que el total de los fallecidos allí enterrados en los cuatro cementerios ascendía a unos 30.000, contradiciendo las estimaciones oficiales más bajas.

Sitos demasiado cerca de la ciudad, estos lugares de desolación excitaban la curiosidad y la piedad. La gente acudía en peregrinación para rezar y llorar a parientes y amigos, y, comenta Berthe, al ver los grandes hoyos cavados con antelación, cada uno podía

[7] *D. Josef Queraltó, D. Ramón Sarraiz y D. Francisco Sola habían sido mandados de Madrid a Andalucía para dirigir el tratamiento de la enfemedad, encargándose más particularmente Queraltó de las fumigaciones de ácido muriático. Los dos últimos fallecieron a poco de llegar. Entonces, D. Miguel Josef Cabanilles fue elegido para sucederles en este honroso y peligroso mandato.*

[8] *Antigua medida agraria. En Sevilla, correspondía a 47,5 áreas.*

[9] *Cada zanja tenía 12 pies de profundidad, 20 de largo y 10 de ancho.*

pensar: «Dentro de unos días, tal vez yo también vendré a parar aquí». Dominando su congoja, la comisión hizo sus observaciones. Notó que el terreno estaba agrietado y dejaba paso a exhalaciones fétidas, que la capa de cal que se echaba resultaba muy insuficiente y que el último estrato de cuerpos estaba demasiado cerca de la superficie del suelo. Además, dos cementerios situados en una hondonada (el de Triana y el último formado) y expuestos a inundarse con las primeras lluvias, presentaban un riesgo evidente para el vecindario.

Al recorrer las calles de los barrios populosos y poco aseados de Sevilla, particularmente castigados por la pestilencia (La Macarena, San Roque y Triana), los comisionados se dieron cuenta de que, acá y acullá, quedaban diseminados despojos de los muertos (jirones de ropa, telas, pajas, lana...) y toda clase de inmundicias, cuando las órdenes de la autoridad civil eran que se quemasen. Aprobadas sus reflexiones y críticas por sus colegas sevillanos, la comisión redactó un informe que dirigió al gobierno español.

Durante su estancia en Sevilla, otro cometido importante, cuyo objeto era proteger Francia y Europa del contagio, le incumbía a la comisión: comprobar si se podía sin inconveniente restablecer las relaciones comerciales de Sevilla con las plazas marítimas de Europa, momento anhelado por todos los negociantes. El comercio de Sevilla consistía principalmente en aquellos años en la exportación de lanas. Juzgaron los médicos franceses que, con ciertas precauciones preliminares de desinfección debidamente certificadas, podrían de nuevo exportarse las lanas a Francia. En compañía de su compatriota Pailheras, presenciaron las operaciones de purificación con el gas de ácido muriático, procedimiento que preconizaba el químico francés Guyton de Morveau [10]. Pero no se quedaron satisfechos. Según ellos, los vapores clorhídricos sólo destruían los miasmas que flotaban en el aire, y no las que adherían a la lana. Además, la mole enorme de lana expuesta hubiera exigido un gas sobresaturado para asegurar su perfecta desinfección. Opinaban pues que los medios y resultados eran netamente insuficientes y que, para lograr el efecto deseado, convendría meter repetidas veces las sedas, algodones, lanas y telas blancas en el ácido muriático oxigenado que los purificaría perfectamente sin alterarlos.

Dando por finalizada su encuesta en Sevilla, la comisión se hizo a la vela con rumbo a Cádiz el 21 de pluvioso (11 de febrero de 1801), con la intención de visitar algunos de los pueblos situados en las márgenes del Guadalquivir. Frenados en su navegación por vientos contrarios, tuvieron que hacer frecuentes escalas y mientras tanto, recogieron datos y noticias sobre lo ocurrido, sobre las pérdidas causadas por la enfermedad y el tratamiento que se le aplicó.

Se detuvieron en Sanlúcar de Barrameda, donde, según las afirmaciones del agente de la República Gassin, se había extinguido el contagio. Pero unos rumores contradictorios que corrían asustaron a los lancheros que los abandonaron en la playa, a tres cuartos de legua de la ciudad. No tuvieron más remedio que seguir andando, llevando a cuestas sus sacos de noche. Rápidamente, se cercioraron de que no quedaba rastro

[10] *Luis-Bernardo Guyton de Morveau (1737-1816), nacido en Dijon, miembro de la Salud Pública, fue director de la Escuela Politécnica. Con su sistema de fumigaciones había logrado desinfectar en 1773, pronta y totalmente, la catedral de Dijon.*

de la enfermedad que, introducida tardíamente por unos emigrados de Cádiz y de Sevilla, fue muy cruel y causó la pérdida de la sexta parte de los habitantes. Al revés, en el pueblo vecino de Chipiona, no hubo brote de epidemia, gracias a la actitud de los vecinos que se secuestraron en sus casas y prohibieron con todo rigor la entrada a los forasteros. La comisión hizo otro breve alto en Puerto de Santa María donde no se pudo evitar la contaminación por la comunicación diaria que mantenía el pueblo con Cádiz por la bahía [11]. Se manifestó antes que en otros puntos de la periferia (Isla de León, Puerto Real, Rota) y fue muy mortífera. Ya había cesado del todo.

Sin prolongar más su visita, la comisión volvió a embarcar por la tarde del 23 de pluvioso y en menos de tres cuartos de hora, arribó a Cádiz. Honda impresión recibieron todos al descubrir la ciudad. «Imposible figurarse, exclama el doctor Berthe, que esta ciudad espléndida haya sido teatro de desolación y de muerte». Los hospitales, los cuarteles, las casas particulares habían sido cuidadosamente purificados. Se habían reanudado las diversiones, los trabajos y los ejercicios de piedad y apenas si quedaban indicios del feroz vendaval que había sufrido. Les acogieron con gran cortesía las autoridades civiles y militares, miembros de la Junta de Sanidad, facultativos y profesores del Real Colegio de Medicina y también negociantes. Su compatriota, el comisario Millet, hizo de intérprete y guía durante su estancia. Venían a Cádiz los comisionados con un encargo bien definido: averiguar si la enfermedad de Cádiz había sido exactamente idéntica a la de los demás puntos afectados de Andalucía y determinar su verdadero origen y carácter. Colaboraron con eficacia numerosos médicos y cirujanos, los doctores Soliván, Capmas, Salvaresse, Arejula, Ameller, Sabater, Padilla, Ramos, Villalba, Pujol, Semiller, Delon, Fray Manuel Acosta, Juan de Parias, facilitándoles sus valiosas observaciones y los resultados de los distintos tratamientos puestos en práctica, tanto en Cádiz como en los pueblos de la bahía. Consultaron los estados oficiales de 31 de octubre de 1800 que revelaban el furor del azote: en esta población de 57.499 almas, se contaron 48.520 enfermos, de los cuales 7.387 sucumbieron. En aquella fecha, quedaban todavía 357 enfermos.

Para completar su inspección, unos comisionados se trasladaron a la Carraca, isla del fondo oriental de la bahía donde estaba instalado el arsenal de la Marina. Allí moraban oficiales de marina, obreros empleados en la construcción de navíos, soldados y gran número de forzados. Cuando reinaba el contagio en los alrededores, había logrado resguardarse del peligro la Carraca, por prohibir terminantemente a cualquiera penetrar en aquel recinto. Con todo, se coló el germen mortal cuando una fragata sospechosa que había permanecido algún tiempo en cuarentena en la bahía, recibió orden de presentarse en la Carraca para ser desarmada. Ahora bien, había perdido varios tripulantes durante la travesía y todavía tenía a bordo unos enfermos, que no bien trasladados al hospital de la Marina, murieron.

A partir de esta incomprensible y colosal imprudencia, cundió la fiebre pestilente por todo el establecimiento, arrebatando en muy breve tiempo, la cuarta parte de sus moradores, en su mayoría forzados.

11 La bahía se cruzaba en menos de una hora. De los pueblos vecinos, Cádiz recibía todo su abastecimiento, ya que en su territorio poco extenso y arenoso, disponía de pocos recursos. El agua que consumía procedía de Puerto de Santa María.

Estuvo la comisión unas semanas en Cádiz, sin notar nada que pudiese inspirar legítimo temor para más tarde, pero el trauma y la angustia no se habían disipado. Resolvió entonces relatar de modo sucinto al embajador de la República y al ministro del Interior, el resultado de sus trabajos e investigaciones. Expresaba su gratitud al Procurador Mayor Uriortua, a todo el cuerpo médico, así como a los comisarios franceses Dannery (Barcelona), Lanusse (Valencia), Pailheras (Sevilla) y Millet (Cádiz) que la habían secundado útilmente en su tarea de control. Se declaraba convencida del cese absoluto del azote y afirmaba que «la enfermedad de Andalucía», púdicamente disimulada bajo este vocablo vago, no era la peste de Oriente, sino la temible fiebre amarilla, «de actividad contagiosa incalculable». «Se han visto, decían los comisionados, individuos respirar en un instante, por decirlo así, el contagio y la muerte». Era una enfermedad de síntomas espantosos, extraños, fuera de lo común e imposibles de comparar con otra dolencia conocida en Europa. Se había llevado la quinta o sexta parte de las poblaciones que había acomentido[12]. Desde fines de noviembre o principios de diciembre, se la podía considerar como extinguida. Tres meses de salud pública recobrada en Cádiz, Sevilla, Jerez de la Frontera y otros sitios permitían suponer que habían sido destruidos todos los miasmas. Por prueba fehaciente, hacían constar que ellos mismos no habían sufrido en todo su recorrido por Andalucía el menor ataque. Ya pues, se podía levantar el cordón y abandonar las fumigaciones, pero sin olvidarse de quemar los muebles de las habitaciones infectadas, la ropa de los enfermos, ventilar todas las mercancías de materias animales o vegetales que salían de Andalucía y añadir más capas de arena y de cal en los hoyos de los cementerios.

En la carta destinada al ministro del Interior, insistían en la necesidad de reforzar la severidad de las medidas de protección, respecto a los barcos procedentes de comarcas de América donde reinaba la fiebre amarilla, porque Francia no quedaba a salvo de semejante catástrofe.

Los médicos franceses estaban a punto de marcharse de Cádiz cuando un oficio de la Junta de Sanidad con fecha de 12 de marzo de 1801[13], les pidió examinasen si las providencias mandadas para purificar las tumbas y sepulturas de las iglesias, podían practicarse sin inconveniente para la salud pública. Aplazaron pues su salida y escoltados por un oficial de policía y el comisario Millet, visitaron todas las iglesias, claustros y cementerios de los hospicios. En su contestación a la Junta de 24 de ventoso (13 de marzo), puntualizaban que habían reconocido tres clases de sepulturas, unas en forma de nicho que contenían sólo un cadáver, otras cavadas debajo del pavimento de los templos y claustros, otras aún, subterráneas también y muy espaciosas. Habían notado que en varios sitios, estaban desempotradas muchas piedras y era urgente cementarlas mejor. Por otra parte, los últimos cuerpos depositados se encontraban a media vara, es decir, demasiado cerca de la superficie del pavimento. Existía pues un verdadero peligro para la salud pública, pero remover los cadáveres para trasladarlos a hoyos más

12 *«A mediados de septiembre de 1800, en Cádiz, los cadáveres diarios pasaban de doscientos y el número de enfermos y convalecientes se calculaba por el número de sus habitantes. Los canarios y los peces morían de los mismos síntomas. El aire estaba infectado y corrupto. Empezaron a minorarse los estragos a principios del mes de octubre, pero el total de muertos ascendió a 10.000»* (Memorial Literario, *1802, n.º 3). Se cantó en Cádiz el* Te Deum *el 22 de noviembre de 1800, en acción de gracias por el cese de la enfermedad.*

13 *Firmado por Francisco de Huerta, el conde de Casa Rexa y Miguel de Iribarren.*

hondos, como se pensaba hacer, haría correr un riesgo aún mayor para los vecinos del barrio y los obreros encargados de este asqueroso trabajo. Era preferible pues, dejar las cosas como estaban y echar más cantidad de cal y tierra para rellenar del todo cada sepultura. Luego, convendría purificar el ambiente con las fumigaciones de Guyton de Morveau.

Juzgando entonces que su misión en Cádiz estaba terminada, los comisionados emprendieron el camino de regreso y llegaron a Jerez de la Frontera por la tarde del 25 de ventoso (14 de marzo). Encontraron una ciudad muy atribulada. En ella, se había encarnizado la pestilencia, exterminando en unos cincuenta o cincuenta y cinco días, a la tercera parte de los habitantes. En aquella población de unas 33.000 almas, hubo más de 30.000 enfermos y fallecieron doce o trece mil de ellos. El cuerpo municipal pereció casi por completo: cinco corregidores murieron sucesivamente al cumplir su deber de asistencia al público. El susto llegó a tal extremo que los enfermos se quedaron solos, abandonados por parientes y amigos. Por las calles, erraban individuos en plena enajenación mental, que intentaban huir de la ciudad apestada, moribundos y cadáveres yacían acá y acullá. Los Comisionados se enteraron de la conducta ejemplar del procurador mayor Haurie quien, inquebrantable en su puesto y asistido por su esposa que quiso compartir los riesgos a que se exponía, organizó con sus compañeros los socorros, sea en casas particulares, sea en los hospitales, formó cementerios, portándose en cada momento como un bienhechor de la humanidad y granjeándose la estima y gratitud del pueblo.

Aprobó la comisión todas las providencias adoptadas para serenar los espíritus. Como se rumoreaba que en el antiguo Hospital de la Caridad donde tantos jerezanos habían perecido, el germen infeccioso conservaba algo de su virulencia, se acordó trasladar a los últimos enfermos a un nuevo establecimiento moderno, aseado, sito fuera de la ciudad y la mayoría de ellos se salvó. Se quemaron los muebles del antiguo hospital, se encalaron todas las salas, se volvieron a enlucir las paredes, se dieron varias manos de pintura al óleo a todas las maderas y se completó la operación de purificación con fumigaciones repetidas.

Tras hacer un alto en Utrera, Alcalá de los Panaderos y algunos pueblos más que se hallaban en el camino, los comisionados se reintegraron a Carmona, punto del cual habían salido dos meses antes cuando penetraron dentro del cordón y, desde allí regresaron a su patria en una fecha que no precisa Berthe, pero que sabemos fue mucho más tardía, a fines de pradial o sea entre el 15 y el 18 de junio de 1801[14].

La conclusión de sus reconocimientos, inspecciones y encuestas era la siguiente: cuando llegaron a Andalucía, el germen infeccioso había desaparecido de sus tres focos principales (Cádiz, Sevilla, Jerez de la Frontera), pero subsistían residuos de él en puntos

[14] *Dato que sacamos del* Journal des Sciences, des Lettres et des Arts, *año VII, t. II, p. 261. Por este mismo diario, nos enteramos de que, para su vuelta, los comisionados no siguieron el mismo itinerario que para la ida. De Carmona, se trasladaron a Madrid. El doctor Masdevall, primer médico del Rey, los acogió con grandes muestras de consideración y gratitud, los presentó al Príncipe de la Paz y los convidó a un almuerzo que reunió a los más conocidos facultativos madrileños que se adherían a la idea de constituir una federación médica entre las dos naciones aliadas. Proclamó el doctor Masdevall que sólo debía su rango, su fortuna y sus talentos a las lecciones que había recibido en la Escuela de Medicina de Mompeller de la cual se honraba de haber sido alumno, no pudiendo contener sus lágrimas al evocar el tiempo de sus estudios.*

alejados unos de otros y pequeños brotes inquietantes en ciudades y pueblos donde habían buscado asilo unos emigrados contagiados. El miasma se disolvía lentamente y el peligro de que retoñase la enfermedad en circunstancias que la favorecieran, no se podía entonces descartar del todo. Pero, al cabo de estos dos meses largos pasados en recorrer parte de Andalucía, los comisionados juzgaban que estos temores eran ya infundados y el doctor Berthe no vacilaba en declarar: «Pronto fue quizás Andalucía, la parte más sana de toda Europa».

La afirmación de la comisión según la cual esta nueva forma de pestilencia que acababa de arruinar Andalucía era la fiebre amarilla, se acogió con reserva y desfavor, hasta entre los mismos médicos. Para no aterrorizar al pueblo, el gobierno central y las autoridades locales habían disimulado su verdadera naturaleza bajo una serie de eufemismos, tales como «enfermedad de Andalucía», «fiebre pútrida epidémica», «calentura biliosa». Además, muchos médicos no estaban convencidos de que se tratara del «vómito negro». Unos, ya los hemos mencionado, veían en ella una fiebre bilioso-pútrida simple, otros la clasificaban entre las «epidemias nacidas de un desorden extraordinario de las temperaturas», otros aún la confundían con la peste de Oriente. Tantas disensiones de opiniones y tantas vacilaciones habían contribuido a favorecer su pavorosa extensión.

Para lograr determinar con la mayor certidumbre su género y su especie, la comisión había adoptado un método riguroso de observación analítica en todo el proceso de la enfermedad, único hilo de Ariadna capaz de orientarla en su marcha laberíntica y a menudo desconcertante. La calificación de «fiebre nervioso-bilioso-pútrida» le parecía dar idea cabal de su naturaleza.

El doctor Berthe distinguía en su desarrollo tres fases esenciales. La primera se anunciaba con accidentes de duración muy variable, que a veces pasaban casi desapercibidos, y al revés, en ciertos individuos, eran tan explosivos y rápidamente empeorados que en unas breves horas, los enfermos se morían. El doctor Capmas relataba el drama horroroso ocurrido en una familia gaditana: una joven, después de pasar una noche normal, despierta a las seis de la mañana con una impresión de frío intenso. Acude el médico a las ocho, la encuentra ya agonizante. Fallece media hora después. Durante la misma tarde, la madre experimenta un profundo malestar general; morirá en el plazo de cuatro horas. Abrumado de dolor, el hijo fallece a su vez al día siguiente. En la mayoría de los casos, los primeros signos se manifestaban más gradualmente. Desde un principio, se veían atacados muy gravemente los sistemas nervioso y muscular. Exhaustos, inapetentes, melancólicos, ansiosos, con dolores difusos en las extremidades y articulaciones, los enfermos eran incapaces de entregarse a la menor actividad. Les dolía la cabeza y sufrían vértigos. Explica Berthe que la mayor parte de estos fenómenos son propios de los afectos contagiosos «cuyo deletéreo se dirige simultáneamente al sistema sensitivo y motor» y que siempre son preludio de un estado de malignidad. Otros síntomas caracterizaban este primer período: impresión de malestar en el cardias, estreñimiento, cefalalgia violenta, dolor en las sienes y dentro de las órbitas, párpados inflamados. Sufría la fisonomía de todos los enfermos una gran alteración. Era casi imposible, decía el profesor Ramos, diferenciar en la calle a los convalecientes de los que sólo experimentaban los pródromos de la enfermedad.

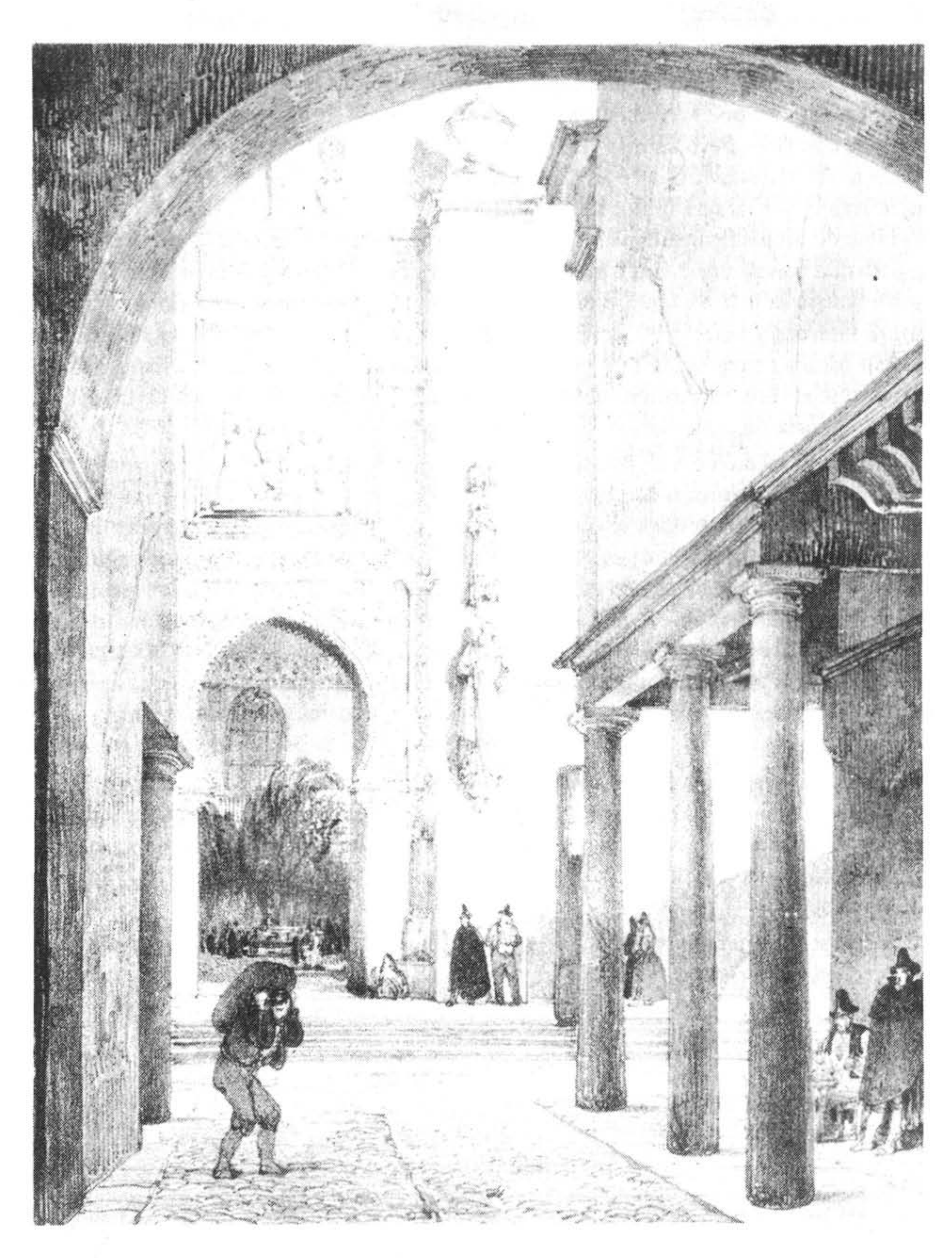
Si todos estos accidentes se manifestaban escalonados en el espacio de 24, 36 ó 48 horas, la enfermedad, a pesar de recorrer todas sus fases y de ser gravísima, podía combatirse y varios enfermos se salvaban. Al contrario, en ciertas personas, el miasma tenía una actividad tan pasmosa que en unas pocas horas, inexorablemente, pasaban a mejor vida.

En el segundo período, la invasión de la enfermedad acarreaba el aumento y la exacerbación de los primeros síntomas y la aparición de un número importante de otros nuevos. Se acentuaba la cefalalgia, quejándose los enfermos de sentir un círculo de hierro que les apretaba la frente. La rubicundez de los párpados y de la conjuntiva, cada vez más subida, ganaba el rostro que cobraba también un tono amarillo. Los enfermos no podían aguantar la luz; aquejados de dolores fuertes en las articulaciones, gemían diciendo que les dolía el interior de los huesos y todo el cuerpo, especialmente la región lumbar. El malestar del cardias se extendía ahora al epigastrio, a veces de modo tan agudo que impedía respirar. Los enfermos padecían náuseas, eructaciones, que dejaban paso a vómitos de flemas y materias biliosas, ora amarillas, ora verduscas y siempre de un amargor insigne. Uno de los fenómenos esenciales y determinantes observado en todos ellos, en distintos grados, era la postración súbita y casi total de fuerzas. Clavados en su cama, los infelices eran incapaces de levantar un miembro o de mover la cabeza. Era éste un signo de muy mal agüero que anunciaba un estado aún peor. En efecto, sobrevenían nuevos accidentes: pandiculaciones desordenadas, momentos de frío intenso que podía durar dos o tres horas, seguidos de fuertes accesos de una fiebre mordicante y ardiente. Las horripilaciones y la calentura se sucedían, notándose en las horas de frío el pulso muy oprimido y débil y al contrario, en los accesos de fiebre, acelerado, fuerte y duro. Latían las arterias temporales y recrudecía la cefalalgia. Los vómitos se hacían más frecuentes, más penosos, tan acres y amargos que a los enfermos les parecía que «se les pasaba un carbón ardiendo a lo largo del esófago y la faringe».

Esta situación duraba hasta el cuarto día de iniciarse la dolencia. A veces, en unos individuos, se observaba una leve mejoría con disminución graduada de los primeros accidentes, que dejaba presagiar una esperanza de salvación. En otros, iba exasperándose la enfermedad, pasando a su tercera y última fase, mortal de necesidad.

Sobrevenían nuevos fenómenos horrorosos en este tercer período: la lengua de los enfermos se ponía seca y áspera, o sucia y cubierta de mucosidades, con estrías longitudinales amarillentas y una zona mediana cóncava y negruzca. Los labios temblaban, la boca despedía un aliento fétido. Unos círculos cetrinos o negros invadían las alas de la nariz, el contorno de los labios y de los ojos. Los enfermos daban suspiros profundos, respiraban con dificultad, hacían movimientos de masticación, como para quitarse de las encías y del paladar una materia pegajosa y tenaz, vomitaban, echaban deposiciones biliosas de un hedor abominable. Les atormentaba una sed inextinguible.

Si estos tremendos accidentes se mostraban refractarios a cualquier tratamiento, entonces la enfermedad corría hacia su apogeo. Fuertes movimientos convulsivos y contracciones tendinosas agitaban el cuerpo. El delirio, el hipo, el «vómito negro», mezcla de sangre, de bilis, de materias de color de café variegado con hebra, deyecciones alvinas de la misma naturaleza, cuya hediondez anunciaba el gangrenismo, hacían su aparición. El sistema sanguíneo arterial y venoso se encontraba en un estado de inercia



Blanchard y Casajús: *Puerta del Perdón* (Sevilla)

tan acusada que la sangre rezumaba a través de las mismas túnicas de los vasos más considerables, provocando hemorragias por la nariz, boca, encías, cuero cabelludo, uretra y vagina. En uno de sus pacientes, vieron ciertos médicos la sangre dimanar por todos los poros del cuerpo.[15] A veces era sangre roja con apariencia de homogeneidad y consistencia naturales. Pero las más veces, era muy tenue, negruzca, descompuesta, corrupta e infecta. Ya entrada la sangre en disolución, la piel se cubría de equimosis y petequias rojas, lívidas y negras, el pulso se hacía insensible. Continuaban las deposiciones y los vómitos de un hedor insufrible. Los enfermos, presa de sudores fríos y pegajosos, aniquiladas las fuerzas, cerrados los ojos, sacudidos por calambres y convulsiones, yacían en un delirio comatoso con pérdida de conciencia, sin la menor reacción a las excitaciones internas y externas. Las llagas que habían dejado los sinapismos o vesicatorios podían tocarse, curarse sin que manifestasen la menor sensibilidad. La vista, el oído, el olfato se embotaban paulatinamente. La muerte ocurría más o menos rápidamente. En la mayoría de los casos, la vida se iba apagando gradualmente.

A veces, en medio de tan espantosos accidentes, se establecían unos repentinos y breves períodos de remisión de uno o dos días. No eran más que una mejoría aparente, una calma alevosa que engañaba a los médicos y a los mismos enfermos. En las dos primeras fases de la dolencia, estas falsas remisiones fueron siempre, como se pudo observar, el preludio de un estado aún peor, considerablemente agravado. Cuando se produjeron en la tercera fase, sucumbieron los enfermos. En vez de ser un freno en la evolución de la enfermedad, esta calma insidiosa significaba la derrota de la naturaleza reducida a la más completa impotencia, el aniquilamiento de las fuerzas, la delicuescencia de la masa entera de los humores, la gangrena incipiente. En una palabra, era ya la muerte.

Sólo existía una posibilidad de recuperación del enfermo, cuando sudores abundantes se manifestaban en los primeros días. Pero si los signos de putridez aparecían al tercer o cuarto día, —y a veces aparecían antes—, la enfermedad seguía su marcha ascendente con una velocidad y violencia tan pasmosas que el médico no tenía tiempo para combatirla.

En Cádiz se abrieron unos cadáveres. Los profesores de la Escuela de Medicina que practicaron las autopsias relataron en su informe que los cadáveres presentaban exteriormente manchas lívidas, equimosis negruzcas y purpúreas. La piel fláccida y blanduzca no resistía el escalpelo y se desprendía con los dedos. Todas las vísceras se veían obstruidas por materias icorosas, serosas, sanguinolentas, biliosas, espesas y negruzcas; el estómago estaba gangrenado... Los resultados de su examen estaban del todo conformes con los que se habían recogido en circunstancias idénticas en otros puntos del globo.

¿Cómo es entonces que unos individuos privilegiados, —pocos por cierto— se quedaron indemnes, a pesar de estar constantemente expuestos al contacto inmediato de los contagiosos? El doctor Berthe lo pudo comprobar así como todos los facultativos que se desvelaron en medio de la furiosa borrasca. Para ellos, la sola explicación —que

[15] *Fenómeno morbífico observado también en Mompeller, nos informa Berthe, en un individuo acometido de una fiebre bilioso-pútrido-maligna y frecuente en la «suette», enfermedad infecciosa endemo-epidémica que causó muchos estragos del siglo XIV hasta mediados del siglo XVIII en Inglaterra, Picardía y Flandes.*

tiene visos de perogrullada— es que «ofrecían una idiosincracia refractaria al contagio». En Sevilla, con una población de más de 80.000 almas, 4.000 se mantuvieron sanos y en Cádiz, 9.000 de los 57.000 habitantes no sufrieron el contagio. Notaron que los naturales de Cádiz o la gente que había vivido en las Antillas, y en especial los negros, no contrajeron la enfermedad, o si la tuvieron, no pasó de benigna. Entre los que escaparon del todo, se encontraban hombres y mujeres, ricos y pobres de distintas profesiones. Al contrario, los individuos oriundos de los países del Norte no pudieron resguardarse del miasma contagioso y la mayoría de ellos sucumbió. Hubo familias enteras extinguidas entre los ingleses, alemanes, prusianos. Una casa de comercio de Cádiz muy conocida, de origen hamburgués, que constaba de catorce personas, se vio reducida a una sola en el espacio de pocos días. De 45 eclesiásticos franceses refugiados en Sevilla, 22 perecieron, víctimas de su abnegación, asistiendo día y noche a los enfermos. Fuerza era admitir que existía, según los individuos, una «escala de susceptibilidad o de no susceptibilidad» fácil de establecer a partir de hechos comprobados. En cuanto a los negros, era una calidad especial de su organismo que los predisponía a rechazar el contagio, pensaban todos [16].

Otra singularidad y capricho de la enfermedad fue la elección que hizo de sus víctimas. Hubo una gran hecatombe entre las personas robustas, jóvenes o de mediana edad, más entre hombres que entre mujeres. El contagio fue también muy activo en los individuos acostumbrados a una vida regalada, gordos, grandes bebedores, en las mujeres de mala vida así como en los médicos y ministros del culto. Los ancianos, tullidos, valetudinarios, los individuos de constitución débil, resistieron mucho mejor y se libraron a menudo de la dolencia. ¿Por qué? Todos los observadores se interrogaban, pero no daban con la respuesta a tan raros fenómenos.

Los comisionados y sus colegas andaluces celebraron muchas conferencias, intercambiando impresiones y reflexiones. Uno de los puntos estudiados en que más se detuvieron fue determinar los factores que pudieron facilitar la rapidísima difusión de la pestilencia.

Para el profesor Ramos, el calor y el viento actuaron como agentes de la propagación. Cuando los vientos soplaban del este, muy secos y cálidos, decía, se aumentaba el número de enfermos y los síntomas tomaban más intensidad. Monltrie en su *Disertación sobre la fiebre amarilla de Charles Town* que estalló a mediados de agosto de 1732, lo expresó en estos términos: «Hic morbus, mensibus calidissimis saepissimus saevit et maxime lethale est... Aer frigidus impetum ejus semper reprimit». Semejante observación se vio confirmada en Andalucía. El doctor Soucrampe y los facultativos más eminentes de Sevilla notaron que las lluvias finas empeoraban la situación, recrudeciendo entonces en los días siguientes el número de enfermos y cundiendo el mal por la ciudad, y que al contrario, cuando cayeron lluvias fuertes y se despejó la atmósfera, la enfermedad pareció retroceder.

[16] *Unos querían explicar la inmunidad de los negros por su régimen alimentario. Pero, comentaba Berthe, los negros que servían, compartían la comida de sus amos y en las comunidades religiosas alimentadas con sustancias vegetales, pescados, lacticinios y quesos, la enfermedad causó la misma horrible ruina que en otras partes.*

La situación geográfica de las ciudades y pueblos contribuyó igualmente a aumentar o minorar la propagación del contagio[17]. Así se salvaron Chipiona y Medina Sidonia, pese a encontrarse enclavadas en una comarca asolada por la pestilencia. Tampoco pudo arraigar la enfermedad en Alcalá de los Panaderos, aunque se introdujo varias veces en la población y en distintas épocas hubo 24 enfermos, de los cuales 18 perecieron. Pero se limitó a los que la trajeron y no se comunicó de un individuo a otro. La comunicación entre Alcalá y Sevilla no se interrumpió nunca, hasta en los días más críticos de considerable mortalidad, por la sencilla razón de que Alcalá, cuya casi única industria era la fabricación del pan, siguió abasteciendo Sevilla diariamente.

El doctor Berthe no sabe explicar esta excepción de manera satisfactoria. Por cierto, dice, influyó la misma situación del pueblo concentrado en un valle angosto abierto hacia el norte y el sur, encima del nivel del mar, con vientos que renuevan la atmósfera y dotado de calles espaciosas. Sugiere que tal vez la combustión de un gran número de hornos de pan, cercanos unos a otros y que funcionaban día y noche, había absorbido y destruido los miasmas contagiosos diseminados en el aire. El humo que se filtraba por todas las casas, por su parte, había sido capaz de embotar la actividad del contagio. No pretende dar a estas reflexiones más importancia que la que se merecen, pero opina que los vientos y las corrientes producidos por fuegos múltiples han podido hacer oficio de ventiladores, exterminando los miasmas casi tan seguramente como los ácidos nítrico y muriático oxigenado.

La situación de Carmona, en una eminencia, había resultado también ventajosa. Distante cinco o seis leguas de Sevilla, era de prever que se vería acometida por el azote y efectivamente, tras la llegada de unos fugitivos, no lo pudo evitar. Pero la mortalidad fue menor que en otras partes. Desde luego, muchas vidas se salvaron merced también a la vigilancia y la firmeza del general Solano y del corregidor que aplicaron sin tardar las sabias instrucciones del intendente de sanidad Soler, aislando a los enfermos y mandando hacer las inhumaciones en cementerios alejados de la ciudad.

La promiscuidad y la suciedad fueron otros factores que favorecieron la propagación del contagio. Las zonas insalubres, la estrechez de las calles, la poca limpieza de los barrios, el apiñamiento de la gente en las casas y en los hospitales, todo eso aumentó considerablemente el número de víctimas. El barrio de Santa María de Cádiz, que adolecía de estos defectos, fue el primer foco de infección con una mortalidad espantosa. Arraigó allí la pestilencia, se estacionó y no dejó de ejercer sus furores hasta cuando, tras recorrer con velocidad los demás barrios, desapareció del todo de la ciudad. La feroz devastación que se produjo en Jerez y Puerto de Santa María se debía achacar a las mismas causas. La primera perdió casi la mitad de sus habitantes y la segunda, la quinta parte. En Sevilla, donde la enfermedad segó más de la sexta parte de la población, se observó cómo en los barrios más aseados, más ventilados, con avenidas amplias, perecía un individuo de 18 ó 20 enfermos. Por el contrario, en los barrios sucios,

[17] *D. Francisco Balmis, físico de Cámara de S. M. y consultor de los Reales Ejércitos, que fue testigo presencial de la fiebre amarilla en el Cabo Francés y en la Habana por los años 1781-82, así como los médicos que trataron de la fiebre amarilla en las Américas, eran del mismo parecer: la situación geográfica hacía la enfermedad más o menos tremenda en su extensión y sus efectos.*

con calles angostas y casas sobrecargadas de gente, sucumbía el cuarto, el tercio o la mitad de los desgraciados que allí moraban o iban a parar [18].

En los hospitales, las defunciones fueron considerables, pero menores en los que estaban instalados fuera de las ciudades. En el Hospital General de Sevilla donde se hacinaban los enfermos, murió el cincuenta por ciento. En el Hospital de San Juan de Dios de Cádiz, de 2.107 enfermos, perecieron 1.029. En el de las mujeres, de 430 internadas, murieron 264. El Real Hospital acogió a 4.205 individuos, de los cuales 1.808 fallecieron. Los estados de las pérdidas en los hospitales gaditanos y sevillanos daban resultados sensiblemente idénticos. Mientras que en el Hospital Militar instalado fuera de Cádiz, de 611 enfermos, sólo perdieron la vida 255.

Una mortalidad tan espantosa se debe también, considera el doctor Berthe, a la falta de asistencia o mejor dicho, a los tratamientos inadecuados que se aplicaron para combatir el azote. No se trata de poner en tela de juicio el sentido del deber de los médicos y cirujanos. Al contrario, muchos de ellos manifestaron la más alta conciencia profesional y el más admirable valor, no vacilando, no obstante la magnitud del peligro, en sacrificar sus vidas para intentar salvar a sus conciudadanos. Muchos de ellos perecieron; los que escaparon del contagio, nunca interrumpieron su actividad y los que lograron restablecerse de la enfermedad reanudaron, no bien repuestos, su trabajo de asistencia. Pero no estaban preparados para hacer frente eficazmente a la ola devastadora. Ninguno había estudiado el proceso de esta nueva dolencia y por tanto, ninguno conocía el método curativo más apropiado. Todos navegaban entre escollos temibles y en medio de mucha perplejidad y tanteos, optaban por una u otra terapéutica. Ocurrió a veces que unos métodos totalmente opuestos dieron igual resultado malo o bueno. Cada ciudad tenía su sistema terapéutico, usado sin discernimiento ni distinción de temperamentos.

Se cometieron también errores humanos gravísimos. Las primeras inhumaciones tuvieron lugar en las iglesias. Alarmadas, las autoridades prohibieron pronto este rito, nefasto en semejantes circunstancias para la salud pública. Pero la fuerza de la costumbre y el sórdido interés encontraron ocasión de eludir estas sensatas providencias. Durante algún tiempo, los clérigos siguieron enterrándose en los templos. Hubo entierros furtivos en las iglesias, otros con escándalo general, a vista y presencia del pueblo. Se hallaron individuos bastante ávidos de ayudar a ciertas familias, mediante cantidades más o menos importantes de dinero, a infringir las leyes, neutralizando así todas las precauciones que se dirigían a la salvación común.

Llamada a distintas ceremonias religiosas, la muchedumbre se congregaba en las iglesias, contagiándose los asistentes unos a otros. Estas imprudencias se observaron en todas partes y era muy difícil evitarlas en los principios de la enfermedad aún no definida. Los magistrados y las personas instruidas no tardaron en percatarse del peligro

[18] *Fue en Walter Street, apunta Berthe, la calle más baja, angosta, y poco ventilada de Filadelfia donde de la fiebre amarilla hizo sus primeras víctimas en 1793. El doctor Matew Carey dice que los habitantes de casas incómodas y sucias, perecieron por familias enteras. La enfermedad se encarnizó entre los pobres y las siete octavas partes de los muertos pertenecían a esta clase de la población.*

que entrañaban estas reuniones masivas y se esforzaron por abolirlas,[19]. Pero, en aquellos momentos de desolación y desesperación, el ejercicio del culto apaciguaba las almas atribuladas.

Tras semejantes apiñamientos de gente, recrudecía la enfermedad, aumentando de modo notable el número de víctimas. Las procesiones también favorecían la extensión del contagio. Un gaditano fidedigno contó al doctor Berthe cómo, yendo por una calle en donde pasaba una procesión, fue acometido, como si le hubieran asestado una puñalada, por el olor infecto que despedía aquella multitud, y al día siguiente, la enfermedad se manifestó en él con sus síntomas clásicos. Por su parte, el procurador mayor de Cádiz, don Miguel de Iribarren, le relató que, en el tiempo en que el contagio cundía todavía despacio por la ciudad, unos individuos concibieron el proyecto de organizar una procesión para pasear por todos los barrios una imagen venerada. El vulgo aplaudió la idea y todas las cofradías la respaldaron. Por más que intentasen prohibirlo los magistrados, nadie les hizo caso y hasta se oyeron gritos sediciosos. La ceremonia pues, tuvo lugar y al día siguiente, se contaron cinco o seis mil enfermos más. Entonces, la infección se propagó a todos los puntos de la capital y brotó en Puerto de Santa María, la Isla y Chiclana.

La ignorancia e incertidumbre que reinaban sobre la verdadera naturaleza del azote explican en parte, admite el doctor Berthe, tales comportamientos[20].

Otra causa de la extensión fulminante del contagio por un área dilatada de Andalucía fue la comunicación de habitantes de lugares infestados con los de lugares sanos. Los mismos andaluces fueron sembradores de muerte en su propia tierra. ¿Por falta de civismo? Ante todo, por una reacción natural de miedo y el deseo de alejarse cuanto antes de los focos de contaminación. En pocos días, el pánico se apoderó de los gaditanos, primeros en verse atacados. Mientras arreciaba la pestilencia y se alargaba su séquito de muertes, huían de su ciudad maldita e iban a refugiarse en los pueblos de las cercanías donde muchos tenían fincas y casas de campo. Unos llevaban ya en sí el germen fatal, otros habían estado en contacto con parientes, amigos enfermos y los habían asistido hasta sus últimos instantes de vida. Familias enteras de Cádiz, llevando consigo prendas y objetos personales, se marcharon a Chiclana, Puerto Real, Isla, Puerto de Santa María, Sanlúcar, Jerez de la Frontera[21]. El número de fugitivos arrojó la cifra de catorce mil, según el estado general formado por el ayuntamiento de Cádiz.

[19] *El 9 de octubre, se publicó en Sevilla un aviso de don Ramón Sarraiz que subrayaba las malas consecuencias de tales concentraciones de gente: «...En algunas ocasiones, se juntan en las iglesias miasmas nocivos, en aquellas principalmente que no se ventilan de las exhalaciones de los cadáveres que en ellas se entierran... a lo que se agrega la transpiración de una infinidad de gentes que se congregan. Todo lo que constituye un lugar sagrado malsano, muy propio para avivar el contagio de los que lo llevan en la ropa para comunicarlo a los demás...»*

[20] *En la época de la gran peste de Marsella, advierte Berthe en la nota 36 de su obra, el virtuoso y respetable obispo Belzunce mandó que se cerrasen todas las iglesias y se suspendiesen todos los actos exteriores del culto. Las misas se celebraron en las plazas públicas y cada uno, sin salir de su casa, podía juntar sus oraciones a las generales. De estas medidas juiciosas se sacaron dos ventajas: evitar nuevas desgracias y minorar los efectos de la zozobra y de la consternación que reinaban, trayendo consuelo a las almas afligidas. Pero, añade Berthe, el número de semejantes hombres sagaces y cuerdos, es en todas partes, muy reducido.*

[21] *Los primeros fugitivos fueron acogidos a pedradas en Jerez de la Frontera. Pero sabemos que, a pesar de esta actitud de firme rechazo, no pudo la ciudad resguardarse de la pestilencia.*

En Sevilla pasó lo mismo. La emigración alcanzó altos niveles, aunque fue inferior a la de Cádiz, estimándose en mil ciento una personas. Durante varias semanas, estos fugitivos fueron acogidos en los distintos puntos que habían elegido, sin el menor recelo ni precaución. No se respetaron los edictos publicados desde el 3 de septiembre de 1800 que prohibían a cualquier persona, «sea de la clase que fuere», poder mudarse de domicilio, ni tampoco el de 11 de septiembre que mandaba a los sevillanos que no se admitiese en casas, fondas, posadas o mesones a ningún individuo, cualquiera que fuese su clase o condición, sin que presentase el pasaporte librado en las puertas de la ciudad por las Diputaciones de Sanidad. Sanciones pecuniarias graves estaban previstas en caso de violación de estas normas, y hasta penas de cárcel y de presidio. Otro edicto publicado en Sevilla el 27 de octubre de 1800, fecha en que ya parecía ir cediendo el contagio, intimando que «no se admitiese por ningún vecino de la ciudad ni sus extramuros a ninguna persona procedente de los pueblos que han estado y están epidemiados, ni a ningún vecino de esta misma ciudad que haya emigrado huyendo del contagio», no pudo remediar la situación, dado que todos los pueblos vecinos estaban ya contaminados.

La repentina violencia de la enfermedad que cundió con la velocidad del rayo, las suputaciones dilatorias sobre su verdadera naturaleza, cogieron desprevenidas a las autoridades. Nada estaba previsto para arrostrar tan magna catástrofe y mientras se afanaban por organizar a la vez los cordones, los lazaretos, los socorros y un control de la población, nuevos brotes de la enfermedad surgían en otras partes. Sólo una escrupulosa observancia de lo mandado hubiera podido limitar los estragos y la ruina de la provincia, pero la ceguera de unos fue funesta para muchos[22].

Además: ¿cómo parar desde el primer momento de la invasión de la enfermedad, las relaciones comerciales interiores, el cabotaje, la vida administrativa? ¿cómo evitar las visitas de parientes a los enfermos, de médicos y eclesiásticos llamados a su cabecera? Todos estos vaivenes fueron evidentemente otros factores de difusión y diseminación de los miasmas que cada uno recogía en sus desplazamientos y traía a su propia casa, a veces muy alejada del centro del contagio. Ciudades y pueblos estaban condenados... Los mismos vecinos, varias comunidades religiosas escondían a sus enfermos, para sustraerlos a la ley general de aislamiento de los contagiosos y evitarles ser trasladados a los lazaretos.

Opina el doctor Berthe que, mediante un reglamento estricto de policía y precauciones extremadas, hubiera sido posible salvar muchas vidas. De haber aplicado medidas drásticas y providencias enérgicas en el primer momento en que se supo que amenazaba el mal, hubiera podido limitarse la fiebre amarilla al barco que la trajo a Cádiz o por lo menos al barrio donde estalló y en Sevilla al barrio de Triana. Pero se adopataron tarde o se eludieron. Fue un error intentar ocultar la violencia del contagio para

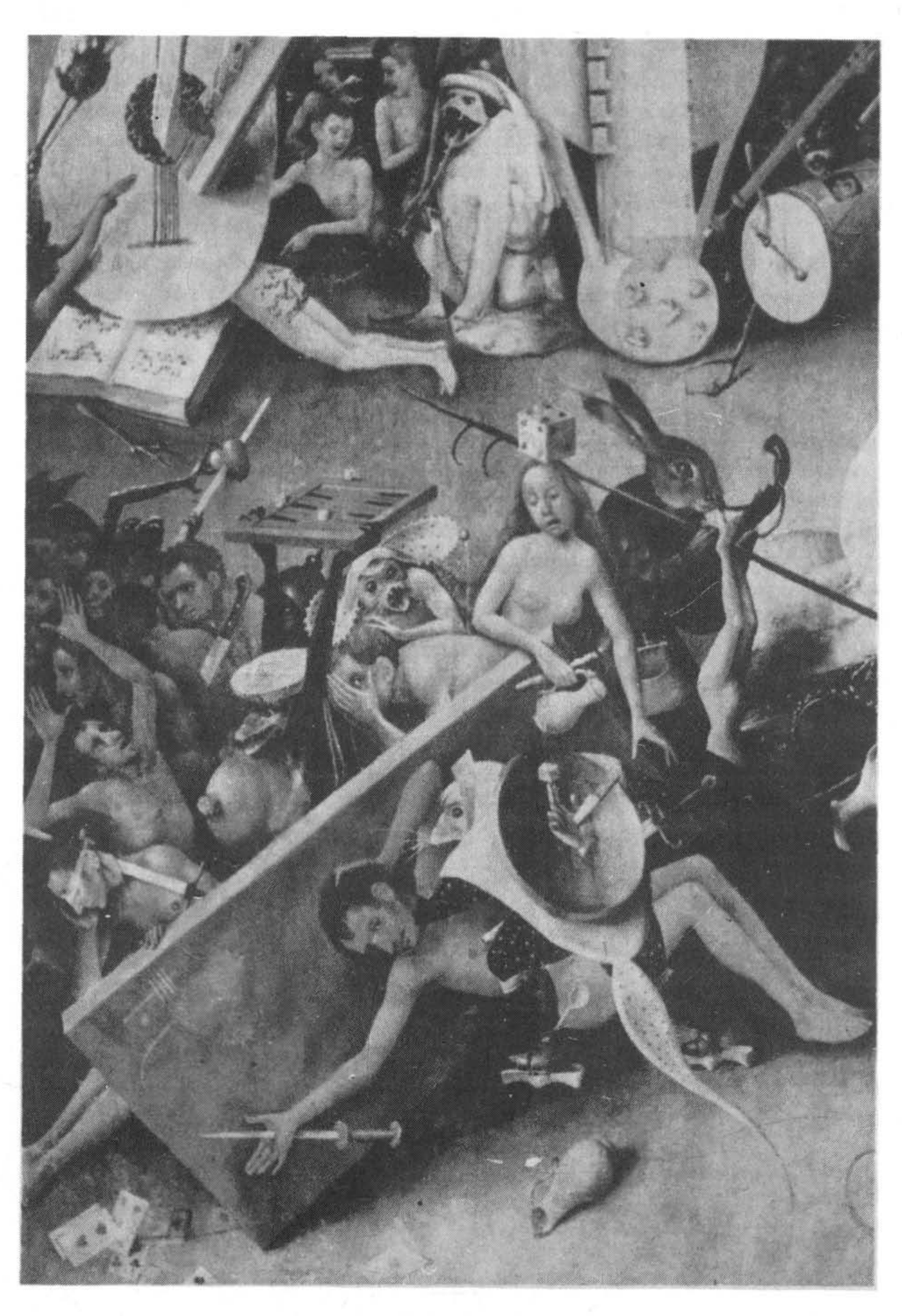
[22] *Hubo sanciones graves para ciertas personas que hicieron caso omiso de los edictos. Entre otras, citemos el Real Decreto de 10 de noviembre de 1800, expedido en San Lorenzo, contra los Oidores de la Audiencia de Sevilla, D. Francisco Tomás Pérez de los Cobos, D. Antonio Vicente Yáñez, D. Joseph Damián de Cuenca y el Alcalde de la Quadra D. Joseph María Galdiano y Zalduendo que abandonaron Sevilla y se negaron a obedecer el llamamiento del gobernador. Muy enfadado, Carlos IV decía: «...Al mismo tiempo que tendré particular consideración de los que han permanecido arrostrando los peligros y exponiéndose a ser víctimas del contagio, como lo han sido algunos de sus compañeros, he resuelto separarlos de sus empleos, privándoles de que puedan venir a Madrid y sus Reales Sitios...» Y, en consecuencia, se nombraron sucesores.*

no asustar al pueblo. Creó una actitud de apatía general muy perjudicial y se descuidaron las prevenciones recomendadas. Ante el peligro mortal inminente, las autoridades hubieran tenido que requerir el auxilio de los ciudadanos y estimular su sentido de responsabilidad. Por falta de preparación de la población, sus buenas intenciones se vieron a menudo defraudadas. Por eso, en el espacio de tres o cuatro meses, hubo en Andalucía casi cien mil víctimas y fueron acometidos por la enfermedad más de setecientos mil individuos.

La comisión médica de Mompeller desempeñó pues en Andalucía un papel doble de observador e historiador y lo hizo a conciencia. Cuando se retiró de aquel suelo martirizado, estaba persuadida de que la fiebre amarilla se había extinguido del todo. Tranquilizó al gobierno español, así como a los departamentos franceses más expuestos, afirmando que las relaciones comerciales con España podían reanudarse con la mayor seguridad. Pero se equivocaban. La supuesta erradicación del azote no fue más que una tregua. En Sevilla, a fines del verano de 1801, retoñó la pestilencia durante los meses de agosto y septiembre, acometiendo a los que habían escapado de ella o a los recién llegados. En el transcurso del mismo verano, se declaró en Medina Sidonia, ciudad que hasta entonces había estado exenta de sus ataques y fue muy destructora. Málaga, Granada, Cádiz, Vélez, Antequera, Arcos, Espera, Montilla, Córdoba, Alicante, Cartagena sufrieron sus crueles embestidas. Nuevamente afectó un amplio sector, mordiendo y amenazando toda Andalucía. En 1804, eran 23 los pueblos contagiados. A pesar de la severísima lección de 1800 y de las penas agravadas para los que infringían los edictos, en varios sitios se cometieron los mismos errores que en la circunstancia anterior (ocultación por parte de los médicos del carácter eminentemente contagioso de la enfermedad, disimulación de enfermos para sustraerlos a los lazaretos, violación de las medidas establecidas, impericia, tanteos, irregularidades, fugas...). Parece que nadie había escarmentado. Se repetía la historia, hasta en sus peores calamidades.

Paula de Demerson

NOTAS



El Bosco: *El Jardín de las delicias* (Detalle)

El impacto de El Bosco en España

Como es archisabido, algunas de las pinturas que mejor definen el arte inclasificable de Hieronymus van Aeken Bosch, entre nosotros El Bosco, se conservan en España, concretamente en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y el Museo del Prado de Madrid. El hecho de esta larga estancia, que para la mayoría de las piezas se remonta a cuatro centurias atrás, ha vuelto excesivamente natural la convivencia de los productos del neerlandés con el gusto y la mentalidad españoles. En otras palabras, se da como poco menos que inexcusable algo que en absoluto lo era: la aceptación de su estilo por degustadores del arte, expertos y artistas mismos de la España de la segunda mitad del siglo XVI. Si se observa la cuestión con mayor detenimiento, se comprueba que se daban, en principio, muchas más condiciones en la actitud vital y la cultura hispanas para un rechazo radical que para una acogida complaciente. Dibujemos, aunque sea con rapidez, las posibles líneas de divergencia, señalando que el tema sería merecedor de un estudio en profundidad.

El lado estético, en primer lugar, no tiene nada de indiferente. El lenguaje plástico de Bosch, sin parangón en el panorama del cambio de siglos del XV al XVI, incluso en nuestros días resulta de una imaginación desbordada, una exuberancia sin fronteras y, en última instancia, pese a múltiples y parcialmente esclarecedoras investigaciones, de iconografía difícilmente interpretable. Un arte, en suma, *extraño.* Si para la actualidad continúa vivo el misterio, pertrechados como estamos con armas como el psicoanálisis, no parece descaminado multiplicarlo varias veces para los hombres del XVI. Pero es que además la pintura de El Bosco, hermetismos aparte, adentra hondamente sus raíces en suelo holandés. Esto es válido tanto para su filiación artística de escuela como para los temas tratados. Sobre este segundo aspecto se puede indicar que han sido identificados abundantes motivos en sus obras que proceden del folklore, incluso como trasfondo de las formulaciones de simbología más alambicada. Todo esto nos brinda un cuadro nada propicio para que El Bosco fuera valorado en España sin problemas. El país, que acabaría por albergar varias de sus más sobresalientes obras maestras, respiraba entonces un aire enrarecido. Su disposición global a los intercambios culturales con el resto de Europa no puede adjetivarse, sino de cerrada, cuando no de abiertamente hostil. Una religiosidad no pocas veces enfermiza empapa todas las capas de la sociedad. Los temas sacros no faltan en el repertorio del artista holandés, mas paralelamente encontramos motivos marcadamente profanos. Añadamos, y es éste un punto de verdad crucial, que varias de sus pinturas religiosas en su fondo toman formalmente una apariencia demasiado terrenal, hasta claramente obscena. En cierto modo es como si los asombrados ojos de los hombres del XVI tuvieran que asistir a una plasmación demasiado nítida de las fuerzas del mal, una representación que antes que

condenarlas las volviese funesta, inquietantemente atractivas. La contradicción se nos aparece, de esta manera, en toda su crudeza. Con semejante punto de partida, ¿cómo es posible no ya que se asimilase su obra, sino que se llegase a defender —todo un síntoma de *apropiación*— el disparate de que el pintor había nacido nada menos que en Toledo? Intentemos en las líneas que siguen identificar algunas de las vías de penetración del arte bosquiano en la vida y la cultura españolas.

Se ha de reconocer de inmediato que la contradicción antes desenterrada no se resolvió pacíficamente. Por el contrario, la España del dieciséis conoció una auténtica *polémica nacional* —naturalmente, a la escala que ésta podía tomar en la época, tratándose de un tema artístico— sobre el verdadero sentido de sus cuadros y el valor estético que debería reconocérseles. En cualquier caso, el apasionado debate, que se prolonga durante casi doscientos años, excedió con mucho los límites de lo estrictamente pictórico, tornándose, como era inevitable en ese tiempo, un *problema* religioso. El dato del interés —más tarde también la admiración— que en España se siente por El Bosco desde tempranas fechas del XVI forma parte, en realidad, del eco internacional que el artista ha provocado con su genio impar. Son muchos los tratadistas que se ocupan de Bosch; será suficiente recordar los influyentes nombres de Vasari, Guicciardini, Lampsonius o Lomazzo. Más adelante iremos entresacando algunos de los términos de la discusión española, aspecto en el que todavía se está a la espera de un estudio definitivo. Indiquemos ahora que hacia 1550 la aceptación de Hieronymus Bosch es ya muy grande.

Un método que pudiera creerse de gran eficacia para medir la presencia del holandés en el ambiente del XVI español sería calibrar su influencia en la pura esfera de la pintura. Sin embargo, es éste un terreno muy resbaladizo. Aunque se dan múltiples derivaciones de los temas de sus obras, no se descubren imitadores hispanos de la *literalidad* de los flamencos Pieter Huys y Jan Mandijn. Tanto menos existe ningún pintor español que reelabore parte de los elementos bosquianos hasta lograr un estilo enteramente propio, como es el caso de Pieter Bruegel *el viejo.* Aquí la huella de Bosch basculó entre dos polos distantes: la tosquedad y la sutileza. Al primero de ellos pertenecen, claro está, las simples copias. No se cuenta con una catalogación rigurosa de las mismas, lo que nos sumerge en las turbias aguas de las atribuciones. Así, un cuadro del emblematismo de *El carro de heno,* en su versión de El Escorial, no ha obtenido consenso entre los especialistas sobre si se debe a pinceles españoles o hubo de nacer en el propio taller de El Bosco; sí que hay acuerdo, en cambio, en considerar el del Prado como el original. Los tapices a partir de sus pinturas —como los realizados para la casa de Alba— son una muestra más dentro del género de las réplicas. En cuanto al segundo polo de los citados, el de la sutileza, su misma naturaleza es la causa de que todavía se escapen muchas de las relaciones de la pintura bosquiana con la española inmediatamente posterior. Se puede, empero, ofrecer algún ejemplo. El Greco, aunque pintor *adoptado,* sería el exponente más notable. El reflejo bosquiano que se ha descubierto en su obra se cifra en una peculiar manera de distribuir el color en sus cuadros surgidos en sus primeros años de estancia española, sobre todo *El sueño de Felipe II* y el *Martirio de San Mauricio.*

La larga y tempestuosa vinculación política de Flandes con la corona española fue, en definitiva, la condición necesaria para la venida de las pinturas de El Bosco a nues-

tro país. Como también fue decisivo que gustase a los poderosos, los únicos que podían adquirir sus creaciones, bien por el tradicional y pacífico método de la compra, bien por el despreciable de tomarlas por la fuerza, caso, según parece, de *La adoración de los Magos,* confiscada por el Duque de Alba para complacer a Felipe II. Ya antes de este severo rey, otro Felipe, el *Hermoso,* flamenco como el pintor y titular del cetro castellano entre 1504 y 1506, disfrutaba de los mundos bosquianos. Se afirma que en 1504 encargó al artista la realización de un *Juicio Final,* probablemente nunca ultimado, pues no hay pruebas para reconocer en la fragmentaria tabla de la Alte Pinakothek de Munich, que desarrolla este tema, el cumplimiento del deseo real. Ahora bien, el gobernante que encarnó la pasión misma por El Bosco fue el mentado Felipe II. La austera figura del rey y la exuberancia bosquiana renuevan la contradicción básica de la que partimos. Detengámonos en ella.

Felipe II de España, como amante de las artes, es una imagen de este rey que no encaja en la idea que de él se ha forjado cierta historiografía estrecha y acrítica. Por suerte, se dispone de trabajos como el ya clásico de Carl Justi [1] o el reciente de Geoffrey Parker [2]. Toma así cuerpo el hijo del emperador como un auténtico coleccionista de arte. Llegó a reunir unas setecientas pinturas, de las que algo más de la tercera parte era de género religioso. Llama la atención su aprecio por las escuelas del norte de Europa, precisamente cuando abominaba del genio que tenía al alcance de la mano: El Greco. Sintonizaba grandemente con las maneras de Durero y Anthonis Mor, autor tan decisivo en la evolución subsiguiente de la retratística española. El Bosco estuvo representado en la colección real seguramente con más de una treintena de ejemplares, muchos de los cuales [3] se perdieron en el incendio del Alcázar madrileño de 1734. No poseemos, lamentablemente, ningún testimonio directo de la misma pluma del monarca en el que nos hubiese transmitido su opinión acerca de la pintura bosquiana. Sabemos de su evidente interés en hacerse con el mayor número posible de obras del neerlandés. Referencias de segunda mano nos hablan de la vehemente admiración que latía bajo esa especie de *persecución* y, finalmente, comprobamos que Felipe tenía en su memoria los productos del artista cuando en su epistolario aparecen los «diablos semejantes a los de los cuadros de El Bosco» [4] para describir los disfraces de una procesión lisboeta.

El núcleo principal de la colección bosquiana de Felipe II, hoy en el Prado y en El Escorial, provenía de la correspondiente de Felipe de Guevara, amante del arte, y que más tarde escribiría sobre esta materia. Los cuadros habrían sido reunidos por su padre, Diego, descollante personaje político de fines del XV y comienzos del XVI, en Malinas entre los años 1507 y 1515. La colección Guevara pasa a España en 1535. Felipe II adquiere en 1570, de los herederos de Guevara, quien había escrito su libro en 1560-62, diversas obras del flamenco. Se dan seis títulos para esta primera compra [5]:

[1] Felipe II como amante de las bellas artes. *Versión castellana en la recopilación de R. de Hinojosa,* Estudios sobre Felipe II, *Madrid, 1887.*

[2] Philipp II of Spain. *Hay traducción castellana:* Felipe II, *Madrid, 1984.*

[3] *Algunos autores cifran en 12 el número de cuadros destruidos.*

[4] *En carta a sus hijas fechada en 1581.*

[5] *Dino Buzzati, Milán, 1966.*

El carro de heno, Tres ciegos a la caza del jabalí, Danza flamenca, Ciegos, Bruja y *Extracción de la piedra de la locura.* Sea como fuere, el soberano efectúa dos envíos de creaciones de Bosch a *su* monasterio escurialense. Llegan aquí en 1574, con seguridad, además de varias pinturas que no se nos han conservado, *La adoración de los Magos, La subida al Calvario* y la mesa de *Los siete pecados capitales,* mientras que *La coronación de espinas* y *El jardín de las delicias* lo hacen en 1593; la datación del traslado de *El carro de heno* sigue siendo discutida.

Regresando a la cuestión que nos interesa, ¿qué es lo que encontraba Felipe II de *admirable* en la pintura de Hieronymus Bosch? Pregunta que adquiere sus notas más radicales para los cuadros más exuberantes, pero válida igualmente para los que contienen situaciones cotidianas. Esa base meramente popular de *La extracción de la piedra de la locura* o *Los siete pecados capitales* no debió preocupar a Felipe II, antes bien le gustaba El Bosco *a pesar de ella.* Es sintomática su predilección por la mesa de este último título, que pasó a llamarse, no sin razón, de *Felipe II.* Fue su pintura *de cabecera,* consolándole incluso en sus momentos postreros. Esto no puede tener otra explicación, cuya posible generalización a muchos estratos de la vida española del dieciséis quizá sea la respuesta que buscábamos, que el descubrimiento en ésta y las otras creaciones bosquianas de un contenido moralmente aleccionador. La afirmación de José de Sigüenza relativa a que Felipe II iniciaba con la contemplación de *Los siete pecados capitales* sus meditaciones religiosas es, en este sentido, determinante. Los *vicios* recogidos en la mesa son aquellos, es claro, de los que ha de huir el hombre virtuoso. Su representación sin tapujos, con los *peligros* que esto conllevaba, parece contar menos, por lo menos a nivel consciente. Felipe, y con él la España de su tiempo, prefiere no detenerse demasiado en la rusticidad de los tipos o en la chocarrería de la mirada de El Bosco. Sin embargo, en la vulgaridad de los personajes de la mesa, individuos únicos no un arquetipo de lo humano multiplicado hasta el infinito como en *El Jardín de las delicias,* radica la fuerza expresiva de la composición. Unas caracterizaciones que muy significativamente ha definido Paul Lafond —para ésta y otras obras del neerlandés— como próximas a las de la novela picaresca española del siglo XVI[6]. Una sugestiva teoría que aclararía, a niveles psicológicos profundos, la admisión en España de las obras de Bosch. Se hubiera dado, si aceptamos la idea, una suerte de *caldo de cultivo* social que cuajaría efectiva y autóctonamente en la literatura y se tomaría del extranjero lo que en pintura aún no había tenido ocasión de madurar.

Un mensaje moral se reconocía en *El carro de heno,* pues se defendía que traducía en imágenes el *Salmo CII* de David, si bien su más probable origen sea un proverbio tradicional holandés. De nuevo se perseguía un fondo adoctrinador, evitando la cruda visión de la condición humana que se da en el panel central. Con *El jardín de las delicias* se agudizan las dificultades a la hora de encajar su temática en el seno de una estructura rigurosamente moral. Para nosotros es más que obvia su enorme carga erótica, a la que se da cuerpo bien de manera transparente, bien por medio de una pléyade de símbolos de no difícil desciframiento. Por fortuna, el Paraíso y el Infierno de las tablas laterales proporcionaban los necesarios apoyos para interpretar la obra en su

[6] *En* Hieronymus Bosch. Son art, son influence, ses disciples. *Bruselas, 1914.*

conjunto en un sentido moralmente edificante. No dejan, con todo, de expresarse algunos recelos, como los que parece tener el anónimo funcionario que describe la obra simplemente con la frase «una pintura de la variedad del mundo» [7], sin entrar en mayores disquisiciones sobre su contenido. Las dudas asaltan al comentarista José de Sigüenza, quien debe ampararse en la autoridad del propio rey, ya que el cuadro no puede ir contra la moral «por la gran consideración que le merece al rey don Felipe II, quien, si hubiera visto cualquier indicio de herejía no hubiera permitido que estos cuadros llegaran a sus habitaciones» [8]. El *Jardín* pasa a las manos de Felipe II desde la colección del Prior de la Orden de San Juan antes de 1593, lo cual era una garantía de la ortodoxia religiosa de la obra. Se intentó relacionarla con la autoridad teológica de algún gran Padre de la Iglesia, a fin de darle un marchamo moral intachable. Así, se dijo que los comentarios de Agustín a los *Salmos* de David eran su clave oculta, sustento, como se ve, todavía más endeble que para *El carro de heno.* Esta manera tan típica de acercarse al gran tríptico no impidió que se reconociese el tema que realmente plasmaba. El mencionado padre Sigüenza acierta al encontrar en la fresa, cuya simbología erótica es evidente, el eje motívico de la obra. Más revelador es aún que *El jardín* se conociera en esa época como *La lujuria,* con lo cual regresamos a la supuesta enseñanza moral *a sensu contrario* que se aplicó a *Los siete pecados capitales.* Pero la moralización a ultranza de El Bosco, ¿excluía las restantes formas de entenderlo? Es, desde luego, muy atractiva la idea de que en Felipe II, y tantos otros españoles de su tiempo, existiese, además del *oficial* efecto religioso a la vista de su producción, una cierta atracción morbosa por asomarse a respirar «el aire sulfuroso del Infierno» o relajarse, siquiera por un instante, con «las ventosidades de la bufonada» [9]. Nada sabemos con seguridad de la psicología de Felipe II, quien quizás encontrase en su interior los mismos demonios y los mismos monstruos que en las pinturas de El Bosco. Unas frases, sorprendentemente modernas en su penetración psicológica, de José de Sigüenza parecen estar pensadas para la iluminación concreta de esta zona de sombras: «La diferencia que existe, en mi opinión, entre las pinturas de este hombre y las de los otros consiste en que éstos pintan al hombre como aparece exteriormente, mientras que él tiene el valor de pintarlo como es en su interior.» [10].

Una lectura moral de Hieronymus Bosch no siendo falsa es por completo insuficiente. Si hay algo que no sea el arte del neerlandés es precisamente unívoco. Son demasiadas las capas significantes que se acumulan en su pintura para intentar reducirlas a una sola. Argumentar cada una de ellas nos haría transgredir los límites de este escrito. Sin renunciar a tratarlas en otra ocasión, aquí bastará una enumeración sucinta. Los estudios de la obra bosquiana han descubierto en ella muchos elementos procedentes de conocimientos esotéricos: sectas iniciáticas, hermetismo, alquimia, cábala, astrología. Todo ello junto al varias veces citado trasfondo folklórico de su país y un resumen de la tradición medieval de la interpretación de los sueños. Una reducción de Bosch

[7] *Documento de recepción del Tríptico en el Monasterio de El Escorial.*

[8] Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo. *1605.*

[9] *Dos expresiones de Johan Huizinga en* El otoño de la Edad Media.

[10] *Sigüenza. Obra citada.*

al plano moral, como único sentido de su obra, es un recorte demasiado drástico a la riqueza inagotable salida de sus pinceles. Si esto fue lo ocurrido en España en los siglos XVI y XVII fue porque se *utilizó* al artista al servicio de los fines socio-religiosos que la época imponía.

La moralidad de El Bosco no fue aceptada sin más por los religiosos o los escritores, de ahí la polémica a la que nos referíamos más arriba. Quevedo está convencido de que carece de ella, afirma que es un «descreído que encubre bajo burlas su ausencia de fe»[11]. El escritor es seguro que no gustaba del arte bosquiano, pues a su odiado Góngora lo llama «Bosco de los poetas»[12]. No por ello se ha dejado de pretender una influencia del pintor sobre el escritor: «... muchos convienen en que nuestro Francisco de Quevedo, en sus *Sueños,* se valió de las pinturas de este hombre ingenioso...»[13]. Otras fugaces citas del artista holandés en la literatura española[14] de los siglos dorados, tanto para elogiarlo como para denigrarlo[15], indican que no se desembocó en una fácil y generalizada aceptación. Si hubo una especie de *filtrado* en cuanto al fondo de su obra, las extrañas figuras que menudean en muchos de sus cuadros, que semejan haber salido de «pesadillas y sueños diurnos»[16], provocaron incertidumbres sobre la importancia estética de su aportación. Jusepe Martínez reconoce la extravagancia de su estilo: «... dio por un rumbo y cosas tan raras y nunca vistas, que solían decir: el disparate de Gerónimo Bosco...» y debe recurrir a la cimentación ética para pasar como sobre ascuas por la intranquilidad que este arte suscita en él: «... no porque debajo de ellas no hubiese cosas de grande consideración y moralidad»[17]. Un planteamiento por lo menos más consecuente, muy alejado desde luego de nuestra actual valoración de El Bosco, lo encontramos en Francisco Pacheco[18]. Se pregunta: «¿Hallaremos acaso algún pintor antiguo que se inclinase a estas cosas ordinarias y de risa?», para responderse afirmativamente, dictaminando que en su opinión esto no es arte verdadero, sino *divertimentos,* «como sucede en los ingeniosos caprichos de Gerónimo Bosco». Para Pacheco la gran pintura no es otra que la inequívocamente naturalista: «Cuando las figuras tienen valentía, dibujo y colorido, y parecen vivas, y son iguales a las demás cosas del natural...». A estas objeciones de Francisco Pacheco parecerían querer responder, con casi un siglo de anticipación, las afirmaciones de Felipe de Guevara[19]. Partiendo de la evidencia: «No niego que no pintase extrañas efigies de cosas, pero ésto tan sólo a un propósito, que fue tratando del Infierno, en la cual materia, queriendo figurar diablos, imaginó composiciones de cosas admirables», intenta Guevara sentar

11 El alguacil endemoniado.

12 Alguacil del Parnaso, Gongorilla.

13 Jusepe Martínez, Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura. *1675.*

14 Sigue siendo obligado, a este respecto, consultar el breve opúsculo de Xavier de Salas, El Bosco en la literatura española. *Discurso de su recepción en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona el 30 de mayo de 1943.*

15 Un ejemplo de lo primero lo tenemos en la Égloga a Claudio, *de Lope de Vega; de lo segundo en* El Criticón *(Crisi Sexta,* Necios ensalzados*), de Baltasar Gracián.*

16 Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting. *Harvard, 1953. Urge una versión castellana de este trascendental estudio.*

17 Jusepe Martínez. Obra citada.

18 Arte de la Pintura. *1649.*

19 Comentarios de la Pintura. *1560-62.*

sin lugar a dudas el naturalismo de El Bosco: «Una cosa oso afirmar de Bosco, que nunca pintó cosa fuera del natural en su vida, si no fuera en materia de Infierno o Purgatorio, como dicho tengo. Sus invenciones consistieron en buscar cosas rarísimas, pero naturales, de manera que puede ser regla universal, que cualquier pintura, aunque firmada de Bosco, en que hubiese monstruosidad alguna, o cosa que pase los límites de la naturaleza es adulterada y fingida, si no es, como digo, en sí Infierno o materia de él.» Propone ya el introductor de El Bosco en España la necesidad de atribuirle con cautela este tipo de pinturas: «Esto que Gerónimo Bosco hizo con prudencia y decoro lo han hecho y hacen otros sin discreción y juicio ninguno; porque habiendo visto en Flandes cuán aceptado era aquel género de pintura, acordaron de imitarle, pintando monstruos y desvariadas imaginaciones, dándose a entender que en esto sólo consistía la imitación de Bosco.» Atinado comentario, sin duda, el no cifrar en los *monstruos* todo el estilo bosquiano. Empero podrían oponérsele al escritor ejemplos de *cosas fuera del natural,* y no encuadradas en lo infernal de que habla Guevara, como muchos de los animales del *Paraíso* de *El jardín de las delicias.* El *realismo* de Bosch sería una consecuencia a nivel estético de su *moralismo,* respuesta en todo caso perfectamente comprensible, con la que se posibilitó la asimilación de un artista único por un país y en unos momentos que no eran los más apropiados para alcanzar el éxito en tal empresa. Ese éxito, sin embargo, acabó por lograrse, pero por los medios algo *sui generis* que hasta aquí hemos trazado.

Enrique Martínez Miura

Juan Rulfo, última palabra

Se fue. En silencio, por los caminos polvorientos, esperando paciente el tiempo de ser amado, la mirada amistosa, el reconocimiento sencillo en su persona. Y la consagración le vino para separarlo, poco a poco, fuera de la vida, dejándolo sin presente, como un fantasma suspendido en el rito de la gloria, del olvido.

Su voz tronó en la noche de los siglos. Sus pocas palabras incendiaron los llanos desolados como brasas insospechadas. Era demasiado. Ya no podía escucharse más. Entonces, se le levantó el enorme pedestal que lo colocaba en la inmovilidad del metal, de la piedra. Eso permitía guardar en paz el laberinto de nuestros fuegos interiores

y la ilusión de nuestra tranquilidad. Y, a cambio, se le entregó como herencia calcinante, una tierra de silencio, un llano helado.

Juan Rulfo fue consagrado como mito viviente, y debió vivir reducido a la dimensión de un símbolo, como un ser inexistente en la región de lo sagrado, su propia vida de todos los días. Extraño y conmovedor peregrinaje el de su vida. Adolescente, en la exaltación de la vida y la desesperanza, escribe para salir de la soledad, y el reconocimiento oficial le llega como un velo para aprisionar su voz y hacerlo volver a la soledad, confinándolo al silencio, en otro mundo, sin acceso, desconcertado, con los ojos tristes, en el que ya no se le puede tocar ni considerársele viviente, separado para siempre. México, erigiéndolo en monumento nacional con todos los honores, sin saberlo quizás, en realidad lo excluye de la vida en una cripta gloriosa de elogios y veneraciones sin fin, perennizando su nombre y abandonando al hombre en el olvido.

Yo he podido ver su desgarramiento sincero entre la palabra detenida y la presencia de nostalgias que le reclamaban su voz, y un gusto terrible de tristeza y desamparo entre las manos. Su música interior, inusitada, antigua, y como una dificultad a su alrededor para escuchar todavía las historias que nos podía contar.

Así vivimos los hombres, inocentemente, sumergidos en nuestros temores obscuros que nos apartan de la verdad que nos quema y hace un surco, continuando nuestro camino sin tregua y sin rumbo. Afortunadamente, seres como Juan Rulfo existen, como un hermano, para recordarnos ese sabor necesario de la Verdad y el perfume frágil de la pureza, depositario de la conciencia y del tiempo, aunque eso le ha costado una parte de su vida.

Ahora, él ha vuelto simplemente a los tiempos en que el tiempo no existe, a la tierra amada, al mar que sigue su curso, al canto de los pájaros. A la niñez y a la nostalgia.

Estaba ahí, sentado. Pez asustado, tierno. Su voz suave marcada por el tono del hablar de los indios. Habla poco, meditado. Me contaba su palabra sencilla, no más. Los ojos en el tiempo.

«Sí, escribir. Necesito pisar tierra, necesito ubicarme para escribir. Cualquier cosa, necesito siempre trasladarla a un lugar para darle vida, y en cuanto quede vida, ya entonces yo le sigo. Eso me lleva por caminos que yo ignoro.

El paisaje que corresponde a lo que yo escribo es la tierra de mi infancia. Ese es el paisaje que yo recuerdo. Es la atmósfera de ese pueblo en que viví que me ha dado el ambiente. Ubicado en ese lugar me siento familiarizado con personajes que no existieron, o que quizá, sí.

Guardo una gran nostalgia por la infancia y el lugar donde viví de pequeño. Por aquellos años que no se pierden nunca. Después, cuando uno vive en la realidad, frente a la vida, estamos obligados a ver que las cosas no son como uno creía. Uno se encuentra con otra realidad. La nostalgia ha sido una especie de impulso para recordar ciertas cosas. El hecho de querer evocar esos años es lo que me ha obligado a escribir. «Yo tengo que contarles esas cosas, vengo de tal lugar que Uds. no conocen pero yo voy a contarles lo que ha sucedido allí».

En la capital, durante mi adolescencia, yo sentí la soledad, una soledad muy grande. Fue el desamparo, la desesperanza, la falta de comunicación con los demás que me im-

pulsaba a escribir. Yo necesitaba recordar aquellas cosas para comunicarlas a mí mismo. En esa época escribí una primera novela sobre la soledad, la destruí, era muy retorica y adjetivada. Teníamos una influencia española muy marcada, los textos que leíamos de literatura española eran muy recargados. Estéril, una especie de ornato que se consideraba muy discursivo. A mí me parecía un poco absurdo. Fue muy negativo, a eso se debió el retraso de la literatura latinoamericana hasta comienzos de siglo. Yo quería ir a lo directo, a la sustancia. Yo llegué a odiar la literatura por reacción contra ese acartonamiento que imponían las reglas. Por eso quizá, yo utilizo personajes sencillos, personajes de pueblo, pueblerinos, y no personajes urbanos, como un rechazo.

A mí, la ciudad no me dice nada, a pesar de que he vivido más de 40 años en una ciudad. Estar con todos esos intelectuales con los que uno se siente realmente la pura discusión vana, hueca, fofa, sin fondo. Los personajes de mi infancia son modestos, la forma en que se expresan es una forma sencilla, por eso, tal vez, el vocabulario que yo he empleado al escribir sea tan pobre, de gente quizás hasta simple.

Cuando volví al pueblo de mi infancia, me encontré con un pueblo abandonado, un pueblo fantasma. En México existen muchos pueblos abandonados. Yo ya tenía en mente la idea de *Pedro Páramo* y un pueblo en el que habitan seres que puede decirse que ya son seres agonizantes, las almas que siguen viviendo, me dio la idea, ya de plano, de pasar a los muertos; la historia de un pueblo donde los personajes que hablan, que se mantienen aún, que funcionan, están muertos. Y el hecho de que los muertos no viven en el tiempo ni en el espacio. El problema en la vida es el tiempo. Yo entiendo que la vida no es una progresión cronológica, vivimos en fragmentos. Hay momentos vacíos, días. La vida no es maravillosa, está llena de maravillas, no es total, sino que está fragmentada; llena de hechos pero no de un solo hecho. No vivimos una continuidad, a veces pueden pasar años sin que suceda nada. Cuando se trata de narrar, solamente cuentan los hechos, cuando no sucede nada, viene un silencio, como en la vida, y sólo se guardan ciertas épocas, un tiempo constante, un presente constante. *Pedro Páramo* es una novela llena de silencios, sólo los hechos están narrados, yo trataba de no divagar, de no filosofar, por eso hay esos hilos colgando, vacíos que puede llenar el que lee y dar la interpretación que quiere. Yo prefiero que haya muchas interpretaciones. El que no tiene ningún punto de vista soy yo.

En los últimos años en México yo me he sentido un poco aislado, apartado, un poco fuera de conjunto. Las nuevas generaciones de escritores lo ocupan todo. Se ha llegado a una literatura «profesional», hay que escribir a la moda. Se escriben tantas novelas que son como llamaradas, como llamazos, que el escritor se ve obligado a escribir otra novela más para aclarar la anterior, y así es que se pierde y ya nadie se acuerda más de él. En mi generación se daban escritores con menos obras quizá, pero que aún permanecen. Hoy se usa un lenguaje que pasa de moda en cada estación. Un mundo aparte para mí. Entonces uno se siente un poco al margen y hace sentir que lo que uno puede publicar tal vez parezca ya viejo, ya caduco. Uno pierde el impulso de escribir y se siente rechazado.

En mi generación casi no había editoriales, costaba mucho trabajo publicar un libro y si se editaba era en pocos ejemplares. Cuando apareció *Pedro Páramo*, nadie lo enten-

dió. Se editaron dos mil ejemplares, y la mitad los tuve que regalar. Hoy las editoriales tienen una cantidad de publicaciones fenomenal. Pero, dónde está lo bueno y lo malo de todo eso, cómo leer todo aquello. Cómo se puede escribir tanto sin decir nada. Eso lo desorienta mucho a uno. Hace más de 20 años que yo pertenezco al Centro Mexicano de Escritores. Y he visto pasar por allí generaciones de escritores y me doy cuenta que un texto que hemos visto que no dice nada, de pronto aparece publicado. Y uno cree que a través de los años ha ganado una experiencia. Entonces eso hasta cierto punto me ha creado dificultades para escribir o publicar. Yo no es que he dejado de escribir, he seguido escribiendo cosas que no he terminado. En todo este contexto yo me siento un poco aislado y es natural que lo que uno hace, pues, no es que uno piense que no tiene valor y que no logre interesar, pero uno no siente el deseo de publicar y hasta cierto punto uno pierde el impulso de escribir. Como quien dice, dentro de toda esta marabunta de escritores estamos esperando dejar pasar los lobos, que pase la manada...»

Manuel Osorio

Antonio Machado. Nuevos inéditos

Carta abierta al profesor Oreste Macrí

Atendiendo los buenos deseos que el gran hispanista italiano plantea en los últimos párrafos del prólogo a la magna edición que nos ha ofrecido de las poesías y prosas completas del gran poeta español, me permito contribuir a mejorar futuras ediciones de tales obras de acuerdo con sus propósitos.

Es evidente que a pesar de los notables esfuerzos de numerosos investigadores, cuya mejor expresión es la inmensa bibliografía que aporta, (con algunas omisiones inevitables sobre aportaciones textuales y variantes) todavía quedan lagunas inexploradas y textos dispersos especialmente de los años de la guerra civil y de modo particular prosas, ya que parece que la parte poética, muy escasa por otro lado, hace ya años que fue conocida e incorporada a su obra total.

Sobre esta capítulo de la Guerra Civil quiero hacer algunas precisiones a la obra del profesor Macrí, ejemplo de hispanistas, aportando nuevos textos no incluidos en su edición, y algunas precisiones sobre distintas fechas.

Precisión de fechas

En la página 2.463 fecha el artículo «Desde el mirador de la guerra» (Hay demasiado polemismo en la paz...) como publicado en un día impreciso de los meses de julio/agosto de 1938. Sin embargo, en la bibliografía, página 279 (137, 1.7) da la fecha del 7-8-1938, procedente de Guillermo de Torre en su edición de *Los complementarios*[1] pero la verdad es que tal colector no da ninguna, porque tan ilustre crítico no debió conocerla y por tanto Macrí, correctamente, deja en blanco la fecha de su publicación en la página 2.463 que hemos citado, no obstante lo dicho en la página 279.

Podemos aclarar que el artículo en cuestión fue publicado en *La Vanguardia* con fecha 25-6-1938. Pero todavía hay más: el tal artículo está transcrito incompleto a falta de un 25 por 100 del realmente publicado en *La Vanguardia.* En efecto, estos son los párrafos omitidos por De Torre en su día y por tanto faltos también en la edición de Macrí de donde lo toma.

He aquí el texto omitido, último párrafo de los cuatro de que consta el texto total:

«Mantener las más de las veces al vencedor lo hace el vencido», ha dicho el doctor Negrín en su magnífico discurso a la nación española, pronunciado en Madrid hace unos días[2]. La frase, realmente lapidaria, del doctor Negrín tiene hoy un valor de circunstancias que iguala a su valor de verdad universal. Al vencedor lo hace, en efecto el éticamente vencido, el que se adelanta a su derrota con el convencimiento de merecerla. Por fortuna, en la España auténtica, en este rabo por desollar del Viejo Continente, no domina el hombre de esta laya. Tampoco abunda el puro pragmatista, que rinde culto al éxito la vara con que se miden verdad y virtud, y a quien Cervantes definió con estas palabras de Don Quijote. «Bien se ve, Sancho, que eres villano, de los que dicen: viva quien vence».

El doctor Negrín no mienta en su discurso a nuestro Don Quijote; pero bien claro se ve que como buen español lo lleva en el alma ¿Quien habla de rendirse —viene a decirnos— cuanto estamos luchando contra los traidores de dentro y la codicia de fuera? Y estos otros conceptos de estirpe platónica: Cuando se lucha por la justicia, ¿Quién puede estar «an (sic) dessus de la mêlée?[3].

(Quisiera abrir un paréntesis para indicar, como de paso, que en este mismo número y en primera página a iniciativa de la U.G.T. y otras fuerzas, se propone la celebración de un homenaje nacional a Jacinto Benavente).

[1] *A. Machado:* Los complementarios y otras prosas póstumas. *Bs. As. Losada 1957, p. 217-219.*

[2] *Se refiere al pronunciado en Madrid el 18-6-38 a través de Unión Radio Madrid y publicado en un folleto bajo el título «Un gobernante digno de su pueblo» en Ediciones Españolas, Barcelona 1938, en cuya página 6 se recoge la cita exacta de Machado.*

[3] La Vanguardia, *25-6-1938, p. 3.*

Otro nuevo texto omitido

Entre los varios artículos recogidos en la edición de Macrí, procedentes en buena parte de exhumaciones de G. de Torre[4], R. Marrast[5], Bergamín[6], etc., no hallo citado el que voy a reproducir seguidamente, publicado en el número de *La Vanguardia* del 19-7-1938, número extraordinario en comemoración de los dos años de la iniciación de la guerra.

He aquí el importante texto, sin más comentarios por ahora innecesarios:

En el 19 de julio de 1938.

Por estos días se cumplen los dos años de la *guerra en España*. El 19 de julio de 1936, numerosas pandillas de militares se levantaron contra el Gobierno de la República española, con las mismas armas que el Estado había depositado en sus manos para la defensa de la nación. Una iniquidad nada insólita, porque la Historia nos había dado ya numerosos ejemplos de ella. Pero el hecho era harto más grave. No contentos los facciosos con volver hacia el pueblo las armas que al pueblo mismo habían arrebatado, recabaron el auxilio militar de dos grandes potencias codiciosas, Alemania e Italia, y de dos pequeños pueblos mediatizados y serviles. España fue vendida al extranjero, y hoy tiene invadidas las dos terceras partes de su territorio. De suerte que la España leal, la España auténtica, lucha contra los traidores de casa y los ladrones de fuera. El hecho es gravísimo, pero tampoco puede asombrarnos. No es la primera vez que un pueblo lucha por su independencia amenazada, y en toda pugna contra invasores extranjeros se lucha, al par, contra la traición de dentro. Pero España pelea también contra la traición de dentro. Pero España pelea también contra la hipocresía diplomática —esa sí, verdaderamente insuperable e inaudita— reinante en las esferas del Gobierno de cuatro grandes potencias, dos de las cuales han merecido muchas veces el título de *democráticas* que todavía ostentan, y otras dos se dicen *totalitarias*, descaradamente enemigas del género humano, más allá de los límites de sus respectivas fronteras. Y todas cuatro se han proclamado *no intervencionistas* en la guera de España. *Pero dos de ellas* (Italia y Alemania) invaden el territorio español con gran copia de elementos militares —invasión cobarde y subrepticia, mas no por ello menos evidente— mientras los gobiernos y la diplomacia de las otras dos ayudan indirecta y eficazmente a los invasores, aceptádolos como no *intervencionistas*, concediéndoles *patente de corso* para su abominables piraterías, y privando a España de los medios más legítimos para su defensa. Porque lo cómico es un avivador de lo trágico, yo no vacilo en señalar cuánto ha habido, cuánto hay todavía de ópera bufa en ese flamante comité de *no intervención* donde, —con excepción de Rusia, cuya actuación, no exenta de amarga ironía, es siempre noble y desinteresada— intervienen todos para el asesinato de un pueblo.

Contra todos lucha hoy España, la España auténtica, segura de merecer la victoria, y sin que en lo más mínimo se haya entibiado su confianza en obtenerla.

Señores franceses, amigos muy queridos de Francia, personas bien nacidas más allá y más acá de nuestras fronteras: ¿Será más fuerte que todos vosostros la ola de cinismo que invade el mundo? ¿No pensáis que, mientras se siga hablando de *no intervención en España* y de *voluntarios italianos*, se está pidiendo a gritos el fuego que abrasó a Sodoma?

Llegó la hora de intervenir en España. Os lo dice un hombre que no aspira a la más leve significación individual, pero que, en estos momentos, lleva en el corazón a España entera, sin excluir a la que directamente sufre el yugo oprobioso de Hitler y de Mussolini. Llegó la hora de intervenir en España, no en favor de España con vuestros ejércitos y vuestras escuadras, sino en defensa de la libertad y de la justicia (cobarde y brutalmente atropelladas en España), con una política francamente enemiga de antifaces y de cobardías, de equívocos y complacencias

[4] Los complementarios, *Losada, Bs. As. 1957 y* Obras, *Bs. As. 1964.*

[5] Prosas y poesías olvidadas, *CRIEH, París, 1964.*

[6] Obras, *Séneca, México, 1940.*

con el enemigo. Y tanto más ha llegado la hora de vuestra intervención, cuanto que, con ella, acudiréis en defensa de vuestra frontera y de vuestras rutas marítimas abandonadas, si es que no también enajenadas, como lo fueron las nuestras, por los fascistas de vuestra casa.

La Vanguardia, 19-7-38. Pág. 3.

No es necesario encarecer el valor de este texto, sobre el que en otra ocasión habrá que volver.

Una precisión

El artículo «Atalaya» (página 2.465) tiene un subtítulo «Desde el mirador de la contienda» que no fue recogido por G. de Torre y que sólo a los efectos de que varía el título de otras colaboraciones de esta época lo apuntamos.

Por cierto, «Casi todo cambia...» palabras iniciales no están en cursiva en el original. Las cursivas del resto del artículo están correctas.

Sobre el texto inglés «Fascism destroy»

El texto en inglés que transcribe el profesor Macrí corresponde a la edición en lengua inglesa del folleto (uno de tantos de la época) que se publicaron en ambos bandos contendientes, y de modo especial en la zona republicana. Pero existe edición en lengua española como ocurría con otros similares. Por poner un ejemplo, el titulado «Destrucción»[7], carpeta sobre el mismo tema (en francés), con un impresionante grabado de Climent, en la portada, y que recoge fotos de los distintos bombardeos del Palacio de Oriente, Museo del Prado, Universidad de Alcalá, etc.

Como puede haber algunas variantes, aunque de menor importancia, no nos resistimos a transcribir el texto original del folleto en cuestión, con objeto de que quede sustituido el texto inglés en próximas ediciones por el texto correcto en español.

Título de la portada: «El fascismo destruye el tesoro artístico de España».
«El patio trilingüe de la universidad» (Alcalá de Henares).
Texto:

El ejército faccioso parece perseguir con especial empeño la destrucción sistemática de nuestra gloriosa tradición de cultura. Sin los esfuerzos de nuestro gobierno y la vigilancia del pueblo, habría desaparecido, hace ya muchos meses, el caudal artístico del Museo del Prado; los Ticianos, los Grecos, los Rubens, los Velázquez, todas las joyas de nuestra admirable pinacoteca, habrían sido devorados por el fuego. La crueldad teutona, la estupidez de nuestros falangistas, la insolencia impetuosa de la Italia degradada y al servicio de un faquino endiosado se entregan de consuno, fundidos en una ola de bestialidad y cobardía, al crimen a mansalva y al daño irreparable, con la saña obstinada y la complacencia en el mal de quienes saben que destruyen, de paso, parte del patrimonio espiritual de la humanidad entera.

La vieja Compluto, a pocas leguas de Madrid, la pequeña y riente Alcalá de Henares, no podría librarse de las iras del fascio. «Los campos de Alcalá bella señora...» dice don Juan Ruiz de Alarcón en una de sus comedias. Sobre los campos de Alcalá que llenaron de júbilo el alma de nuestros poetas; sobre la pequeña ciudad cuna de Cervantes, tumba de Cisneros, gloria de la España renacentista y maestra de nuestro siglo de oro, vuelan hoy los más abominables cuer-

[7] Documents de la guerre de l'indépendance de l'Espagne, *(Seix Barral, Barcelona, S. A.).*

vos de la historia. ¿No fue allí donde nació el más preclaro ingenio de todas las Españas? Sobre su pila bautismal en Santa María llovió copiosamente la metralla fascista. ¿No estaba allí, en la Magistral, el sepulcro del franciscano egregio que consagró su vida a afianzar la unidad política y el florecimiento de nuestra patria? El sepulcro de Cisneros fue también destruido. ¡Que tino tan certero el de los aviadores fascistas!

Quedaba la ilustre Universidad Complutense, que el noble cardenal había fundado, dotándola de los más sabios profesores nacionales y extranjeros, y que él mismo vió inaugurada, poco antes de partir para Orán, el 26 de julio de 1508. De aquella casa cien veces venerable —su fundador no alcanzó a verla en su marmórea grandeza— el Patio Trilingüe ha sido destruido por la no menos trilingüe, abominable brutalidad de nuestros enemigos.

En verdad, nada tiene de estraño (sic) que nuestros fascistas vean con indiferencia o complacientemente la desaparición de estos nobles e irrecusables testigos de una cultura que ellos no hubieran nunca contribuido a crear. Imaginad a un fascista de nuestros días en los felices tiempos de Cisneros. El renacimiento español nada tendría que agradecerle. Entonces como hoy militaría entre los enemigos de toda cultura, al servicio de aquella díscola y rezagada nobleza que tan firmemente tuvo de la rienda el viril franciscano. Imaginad las palabras de un fascista de entonces: «Otra universidad en Alcalá de Henares. Como si no bastase Salamanca para infestar el reino de juristas enredadores. Y oído tengo que se prepara una biblia políglota... Nuestro buen prelado ha perdido el juicio».

Nada hay de extraño tampoco en que los amos y mentores de nuestros fascistas, sean cómplices o inductores de semejantes crímenes contra el espíritu.

Cuanto hay de esencial en la ideología de la Alemania hitleriana, maestra actual de sus aliados de la Italia del Duce, consiste en declarar supérfluo todo cuanto tiene de universal la cultura, e invocar la razón biológica, el porvenir zoológico, no ya de la especie sino del animal humano encerrado en las fronteras de su patria.

Lo verdaderamente extraño y monstruoso es que nuestros fascistas acometan tantas hazañas lamentables al grito de ¡arriba España!, la pobre España que ellos han vendido —suelo y subsuelo— a la codicia extranjera, cuyo futuro pretenden estrangular, al par que borran las más nobles huellas de su pasado.

Al final de este texto aparece la firma autógrafa «Antonio Machado» con este pie: «Miembro correspondiente de la Hispanic Society of America».

Respecto a la fecha de impresión, el profesor Macrí la fija en «6/36», lo que es un error evidente puesto que tiene que ser posterior al 18 de julio de 1936.

Sin embargo podemos precisar algo más esta fecha. El folleto aludido y en su página 3, se inicia con estas palabras:

Al tiempo que en Salamanca, en un acto celebrado en la universidad, un jefe del fascismo grita: «Abajo la cultura» y al profesor don Miguel de Unamuno se le ultrajaba de palabra y obra; en Alcalá de Henares, la aviación de los fascistas bombardeó la universidad.

De todos es conocido que la sesión a que hace referencia en esta nota fue el 12 de octubre de 1936 en el paraninfo de la universidad de Salamanca[8]. Por tanto el texto tiene que ser algo posterior a estas fechas de mediados de octubre del 36.

Quizás el diseño artístico de el folleto, especialmente la portada fuesen del dibujante Ramón Gaya que además ilustra la hoja final con un bello y breve dibujo alusivo, con la limpieza de líneas habitual en él y cuyo mejor ejemplo eran los números de *Hora de España* así como sus posteriores trabajos en Méjico.

[8] *E. Salcedo:* Vida de don Miguel, *Salamanca, 1964, p. 407 y ss.*

Sobre una alocución radiofónica

La verdad es que en los textos publicados en los años de la guerra civil hay que tener mucho cuidado porque la censura actuaba en doble sentido: suprimiendo y añadiendo con idéntica facilidad. Eran momentos terribles y los censores no admitían tibiedades en ningún momento, tibiedades según su esctricto criterio, naturalmente.

El texto que trae Macrí de esta confesión radiofónica está tomado de *La Vanguardia,* del 22-11-38, tomado a su vez del libro de R. Marrast[9], citado, y por tanto se parte de esa fecha para fijarlo.

Pero es lo cierto que la alocución de Machado no fue en esa fecha. Debió ser hecha el 17 de noviembre de 1938, ya que el periódico primero que la recogió fue *La voz de España* en cuyo número 107 del 18-11-38 y en sus páginas 1 y 2 trae dicha conferencia aunque algo extractada sobre lo publicado de *La Vanguardia.*He dicho extractada, y en efecto hay añadidos en *La Vanguardia* algunos párrafos que parecen de Machado, pero sin embargo nos parece ver en otros, algunos añadidos de ajena mano. Difícil solución, ya que no creo que se disponga del manuscrito. No doy el texto abreviado de *La voz de España* precisamente el periódico que editaba diariamente la propia emisora, y que en el fondo era una doble hoja volante de propaganda para lanzar sobre la retaguardia enemiga, de acuerdo con lo que se deduce de sus muchos textos publicados en la colección de que disponemos.

Última observación

Pensaba ofrecer al profesor Macrí el texto autógrafo «Madrid» publicado al frente de la edición «Álbum de homenaje a la gloriosa capital de España» de acuerdo con sus indicaciones en la página 7 de su edición (134) como no localizables por el profesor, pero veo por contra, que está reproducido dos veces en las páginas 2.195/96 aunque con distintas fechas. No es que no esté localizado, sino que se publica dos veces, aunque con una ligera variante «—la justicia para el pueblo—» frase entre guiones que no sé de donde la sacaría el colector, puesto que no existe, ya que el texto correcto es el primero de los dos publicados juntos. Aparte la discrepancia de fechas entre ambos textos justificable por la transcripción del manuscrito. Por cierto atendiendo la impresión del manuscrito que tengo delante, me inclino más por la fecha del 29-7-37 en contra de la del 27-7 y descartando definitivamente la del 21-7-37.

Y por hoy nada más. Dígame si le interesan facsímiles de los nuevos textos que le aporto.

En otra ocasión volveremos con otros temas aclaratorios sobre sus poesías.

Con la admiración y afecto por su espléndida edición.

Angel Martínez Blasco

[9] Prosas y poesías olvidadas, *recogidas y presentadas por R. Marrast y R. Martínez-López, París, 1964, pp. 137-141.*

Roberto Arlt en Francia

Nadie pareció escandalizarse cuando, en el marco de un seminario sobre Roberto Arlt organizado por el «Centro de estudios de las literaturas y de las civilizaciones del Río de la Plata», se afirmó sin la sombra de una duda que «la narrativa de Arlt anticipa en varios años el sub-mundo y la temática de Louis Ferdinand Céline» y que las angustias existenciales de Erdosáin, el antihéroe de *Los siete locos* y *Los lanzallamas,* preceden a las del profesor Roquentin, protagonista de *La náusea* de Jean Paul Sartre. Por el contrario, los asistentes a ese seminario abundaron en informaciones complementarias, coincidieron en fechas y concluyeron unánimemente en que Roberto Arlt es uno de los escritores más importantes de América Latina y que debe ser leído y estudiado con atención en Europa.

Este reconocimiento académico culmina una serie de traducciones en Italia, la reedición de sus obras en España y la realización de un seminario, una mesa redonda y un coloquio sobre su obra en Francia, donde una reciente traducción al francés de *Los siete locos* a cargo de Antoine Berman, ha sido saludada por la crítica como un verdadero acontecimiento literario.

Sin haberse puesto de acuerdo todos han coincidido en la importancia de un escritor que, si bien había gozado de una gran popularidad en vida, no siempre había sido aceptado como el fundador de un tipo de literatura rioplatense que ahora tiene indiscutidos representantes de calidad como Juan Carlos Onetti o Ernesto Sábato.

En el seminario que sobre Roberto Arlt organizó el Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers, que dirige el profesor Alain Sicard, se llegó a decir que el año 1926 fue un año decisivo para la literatura argentina. En esa fecha se publican *Los desterrados* de Horacio Quiroga y *El juguete rabioso* de Arlt. Estos dos libros, a juicio de Gerardo Mario Goloboff, fundaron una nueva literatura y clausuraron otra, cuyas expresiones fueron en ese mismo momento el *Don Segundo Sombra* de Güiraldes y el *Zogoibi* de Enrique Larreta.

Arlt inauguró, pues, una corriente de anticonformismo iconoclasta, no siempre bien recibido y generalmente mal comprendido. Un desajuste existencial de raíz libertaria sustituyó a los tradicionales valores de la amistad, el respeto de la vida propia y ajena, las nociones de la propiedad y la familia. Capítulos de *El juguete rabioso* como el del robo de la biblioteca y el del fallido incendio de la librería, anunciaron la tarea de demolición del mundo establecido que habría de proseguir con sistemático empeño Arlt en el resto de su obra novelesca y cuyos méritos nadie parece discutir ahora.

Arlt resulta ser además un escritor profético. Maryse Renaud sostuvo en Poitiers que «los puntos de vista múltiples, los monólogos interiores, el reflujo neonaturalista

y existencialista de la novela europea de la postguerra del 45 ya habían aparecido en *Los siete locos* y en *Los lanzallamas*». Su lenguaje es, por otra parte, sistemáticamente estudiado por el profesor Paul Verdevoye, quien ha preparado un «pequeño diccionario de porteñismos» utilizados por Arlt en su narrativa y en su obra teatral (*).

Por su parte, el profesor Nicasio Perera San Martín que dirigiera el Seminario del Centro de Estudios del Río de la Plata, ha redefinido al autor de *El criador de gorilas* insistiendo en su carácter de «escritor disidente» y en la «reivindicación feroz que hizo de la independencia del escritor». Situando a Arlt más allá del tradicional esquema de los grupos de Florida y Boedo en que se ha dividido siempre al movimiento literario de la época, Perera San Martín ha definido las novelas de Arlt como «auténticos nudos neurálgicos» cargados de contradicciones, de patetismo y de angustia. El «discurso» de Arlt resulta así genuinamente latinoamericano y, sobre todo, «independiente» en la medida en que plasmó en su obra «una cosmovisión personal del mundo».

Estas virtudes con que se lo inviste y las serias valoraciones que merece su obra, tal vez hubieran hecho sonreír burlonamente a Roberto Arlt, siempre dispuesto a la ironía sangrienta cuando los demás hacían su crítica o su elogio. Pero no hubiera podido evitar lo que parece un hecho indiscutido: queriendo destruir las academias, Roberto Arlt termina consagrado por las universidades; profundamente enraizado en su medio local, termina siendo un autor universal, cosas que generalmente sólo suceden a los buenos escritores, aunque para ello tengan que pasar más de cincuenta años.

Fernando Ainsa

André Maurois y España

Anglófilo por formación y gustos, su gran conocimiento y admiración por la cultura grecolatina no llevó, sin embargo, a Maurois a una particular atención o preferencia por lo mediterráneo. En su mapa cultural, el sur europeo ponía la nota de lo exótico y pintoresco. Aunque el autor de *Climas* valorara en todo su alcance la aportación de los países meridionales a la civilización generada por el viejo continente, estimaba que ésta en su estado moderno y contemporáneo se había troquelado especialmente en el

(*) *Incluido en* Seminario sobre Roberto Arlt, *actas publicadas por el Centre de Recherches Latino-Americaines de l'Université de Poitiers; 1981; 186 págs.*

molde de las naciones septentrionales. Excelente conocedor, como es bien sabido, del movimiento romántico, la presencia del mediodía europeo en las infinitas páginas salidas de su incansable pluma será justamente en dicha etapa cuando la figura del sur se haga más intensa, como veremos a propósito de su visión de España.

En el marco de las historias generales de Inglaterra, Norteamérica y Francia que tienen a Maurois por autor, la fisonomía de aquélla no aparece excesivamente perfilada en sus contornos y capítulos esenciales, aunque sí lo suficiente para considerar la reciedumbre, la gravedad y el orgullo como los rasgos sobresalientes de su carácter y temperamento. Tanto la hegemonía de Gran Bretaña como la de Francia se edificaron en lucha abierta contra la supremacía hispana y es lógico que las cualidades manifestadas por nuestra patria en este horizonte bélico sean las más destacadas por el judío Emile Herzog, que popularizara uno de los seudónimos de mayor audiencia durante varias décadas de la literatura universal.

Los destinos contemporáneos de nuestro país en la Guerra de la Independencia, que tan honda y prolongada secuela dejara en ellos, era también natural que el conocimiento de la historia y cultura españolas durante la primera mitad del siglo XIX acentuara las características que, según el autor de *Disraëli,* definían la esencia más profunda de lo hispano. Para nacionales y extranjeros, el romanticismo español es criatura o al menos heredero directo de la lucha épica contra Napoleón. Y los rasgos de dureza, altivez e individualismo que habían conformado gran parte del despliegue de lo hispano en las centurias anteriores se reforzarían, según tal visión, con la «francesada», continuándose con las guerras civiles del ochocientos.

Por desgracia, el contacto del novelista y ensayista normando con España fue más libresco que personal; y aun el primero fue muy reducido y de escaso calado, si bien conociera a fondo *El Quijote* y amara cordialmente a su caballeroso e infortunado héroe. Atisbada muchas veces desde el mar o el aire la Península —cuyas tierras ocres tanto le impresionaran—, la única estancia en ella en el colmado cuaderno de viajes de Maurois se registra en la primavera trágica de 1936 y como tantas otras estadías fugaces de relevantes personalidades intelectuales foráneas su escala se redujo al perímetro de la gran metrópoli cultural de Barcelona. Años adelante, nuestro país volvería a ocupar su interés personal al buscar su mujer refugio en él durante la ocupación nazi del territorio francés. Un lector —militar...— del ya mundialmente traducido biógrafo facilitaría con extremada amabilidad el tránsito de madame Maurois hacia el continente promisorio.

Uno de los estudios biográficos más cuajados de este envidiable divulgador de la historia literaria y política anglofrancesa de la Edad Contemporánea es sin duda el consagrado a la dionisíaca figura de Víctor Hugo. La sentida hispanofilia del gran poeta gana plenamente a su biógrafo en los capítulos empeñados en reconstruir con trazos de gran poder de evocación la infancia de Hugo. El viaje de éste en compañía de su madre para reunirse en Madrid con su marido, la residencia en la corte josefina y, sobre todo, el azaroso camino de retorno, se pintan, en verdad, con paleta maestra, leve y sugerente a un tiempo. La comprensión hacia el vencido, la simpatía íntima hacia su causa y su dignidad visible en la mente prodigiosa del mayor de los hijos del general Hugo, es

plenamente compartida por Maurois, no obstante su ardiente y nunca desmentido chauvinismo.

«La generala Hugo, condesa de Sigüenza, viajaba rodeada de respeto. Su calesa, inmensa carroza rococó de seis caballos o mulas, alquiladas por dos mil cuatrocientos francos para todo el viaje, era la mayor de todas, y las duquesas españolas debían cederle el paso. Esto enorgullecía extraordinariamente a los tres hombrecitos. Víctor se enamoró enseguida de España, tierra de contrastes; paisajes tan pronto sombríos como sonrientes; el golfo de Fuenterrabía, que brillaba a lo lejos como pedrería; el primer pueblo que vio: Hernani, noble, altivo y severo, y los pastores castellanos en cuyas manos el cayado parecía un cetro. Ya en la frontera, Irún, con sus casas negras, calles estrechas, sus balcones de madera y sus puertas de fortaleza, había maravillado al niño francés, acostumbrado a las camas estrelladas, los sillones de cuello de cisne y los morillos en forma de esfinge, con bronces dorados, miraban con una especie de terror las camas con dosel, las vajillas de plata minuciosamente labradas y rechonchas, y las vidrieras emplomadas. Pero hasta aquella sensación de terror le agradaba. En cambio le resultaba desagradable el chirrido doloroso de las carretas españolas. Jamás podría olvidar el grave y rudo idioma español [...]. En las iglesias, veía extrañas imágenes, sangrientas unas y otras vestidas de oro, y relojes con figuras burlescas y fantásticas. Los monstruos en España están mezclados con la misma vida. Los mendigos de Goya y los enanos de Velázquez circulan por las calles. Alrededor del convoy bullía una corte de milagros. Su memoria se pobló de «caricaturas abigarradas», de siluetas inquietantes que se perfilaban en la cima de los roquedales, de bandidos fusilados al borde de las carreteras. Lo que le contaban completaba las imágenes. Visiones terribles. Se decía que el general Hugo había ordenado arrojar por la ventana a unos españoles desertores, que se estrellaron contra el suelo; sus soldados habían exterminado a todos los frailes de un convento. Decíase también que, en cuanto a los insurrectos, torturaban a las mujeres y a los niños; les arrancaban las entrañas y les quemaban vivos. Emboscados en los desfiladeros, los guerrilleros acechaban el convoy [...]. El viaje de vuelta, con un convoy escoltado, fue largo y atroz. Los niños presenciaron espectáculos abominables: patíbulos; un hombre al que iban a dar garrote vil, una cruz en la que estaban clavados los miembros ensangrentados de un ajusticiado hecho pedazos. Un viaje siniestro. En cambio, Víctor se llevaba de España otras imágenes que le parecían nobles y bellas. Comprendía, aunque oscuramente, que aquel pueblo rechazase a los franceses [...]. En cuanto a esa mezcla de grotesco y sublime, y a esa altivez un poco teatral que había observado en los rostros de los antepasados, en el palacio Masserano y en sus condiscípulos en el colegio, eran muy de su agrado.

España siempre ha atraído a los franceses porque conserva, en estado primitivo, las pasiones que la vida de sociedad han debilitado entre nosotros [...]. Corneille, al tomar prestado *El Cid* de los españoles, tocó el corazón de los franceses del tiempo de Luis XIII. El joven Víctor Hugo, a partir de aquel viaje, se sentirá perseguido por fantasmas aún sin nombre que se convertirán en Hernani, Ruy Gómez de Silva, Don Salustio y Ruy Blas; por imágenes de sangre y oro, y por una «pequeña española, con sus grandes ojos y su espesa cabellera, su piel morena y dorada, sus labios rojos y sus mejillas

rosadas, la andaluza de catorce años, Pepa...» De aquel contacto, breve pero íntimo, con España, conservará su afición por las palabras sonoras y los sentimientos enfáticos [1].»

Retomada la temática española al hilo del viaje entre cultural y periodístico realizado por Hugo en compañía de una de sus incontables inspiradoras durante el verano de 1843 por tierras del País Vasco y Navarra, otra vez el afecto por los hombres y paisajes peninsulares acude a la pluma de Maurois, en sintonía perfecta con los escritos fechados en España por *Olimpio,* su héroe [2].

Otra gran figura del romanticismo galo, el mayor de los Dumas, realizó cuando dicho movimiento iba ya de capa caída un viaje al ardiente sur. El torrencial Alejandro Dumas atravesó, pletórico de facultades físicas y literarias, la vieja piel de toro de un extremo a otro, del Bidasoa a Cádiz, camino de Argelia, donde lo solicitaban nuevos lances y aventuras inesperados y deseados para su polifacético curriculum. Y naturalmente, desde Irún a la ciudad de Hércules, la pluma de su avezado biógrafo le acompaña, bien que muy selectivamente, con salpicaduras de ingenio e ironía inimitables [3].

Más vibración quizá que en esta obra sobre los Dumas alcanza la referencia a España en otra de las obras maestras del académico francés, que hizo, por ejemplo, las delicias de un lector tan perspicaz y ávido como De Gaulle, en plena tormenta de *l'Algérie Française* [4]. En la vida azacaneada y turbulenta del vizconde de Chateaubriand, como en la de Víctor Hugo, el itinerario español marcó huella.

Regresado de sus inolvidables experiencias de Esparta y los Santos Lugares, la tierra de los Abencerrajes penetró hasta el hondón del alma del hidalgo bretón, convirtiéndose allí en numen de meditaciones y escritos. La andadura del vizconde sería la opuesta a la del autor de *Los tres mosqueteros.* Conquistado por Granada —incomparable marco

[1] Olimpio o la vida de Víctor Hugo, *Barcelona, 1970, VI, 40-2 y 46-7.*

[2] *«A pesar de la oposición de Adèle, Juliette Drouet disfrutó, el siguiente verano, «de su pobre y menguada felicidad anual», que aquel año tomó la forma de un viaje hacia el sureste y a España, que debía evocar en Víctor Hugo recuerdos de su niñez y curarle de este modo de la tristeza que en París parecía envolverle desde el mes de febrero [...] sin embargo, la primera carreta de bueyes española, con su horrible traqueteo, le proporcionó súbitamente una dicha fulgurante. Los queridos recuerdos de la infancia encontraban de nuevo el soporte de una sensación presente [...] Irún le decepcionó. Le pareció muy semejantes a las Batignolles. «¿Dónde está el pasado? ¿Dónde está el poema?». Fuenterrabía le había dejado una impresión luminosa; una pequeña ciudad de oro con un campanario puntiagudo, en el fondo de un golfo azul; no encontró más que un hermoso burgo en una planicie. Los paisajes habían envejecido lo mismo que él. Pero España le encantó, igual que la primera vez, por su lengua, sus mujeres delicadas y su naturaleza, agreste. «Este es un país de poetas y contrabandistas».* Ibid., *364-65.*

[3] *«El viaje a España de aquellos cuatro mosqueteros escoltados por un Grimaud negro, resulta tan divertido como una novela. Una corrida de toros ocupa cien páginas de la narración. Marquet se desvaneció a la vista de la sangre; Alejandro II no lo aguantó mucho mejor y pidió un vaso de agua. Se lo llevaron: «Vertedlo en el Manzanares», dijo, «que bien lo necesita». Porque había visto el río seco. Por las noches, en los albergues, posadas o paradores, los combates con los hoteleros eran dignos de Cervantes. Un cuadro de danzas españolas posee todo el encanto de lo mejor de Gautier. Padre e hijo soñaban con balcones, guitarras, dueñas y bellezas atrevidas. Alejandro hijo tuvo más de una aventura y las puso en versos que dedicó a Conchita o Ana-María. En los versos hacía rimar, según la tradición de Musset,* Andalousie *con* jalousie, *y* Cordoue *con* joue.» Los tres Dumas, *Barcelona, 1968, V, 258*

[4] *Cfr. Lacouture, J.,* De Gaulle, 3. Le souverain. 1959-1970. *París, 1986, 22. «Michel Debré, dio una fiesta en el palacio de Chaillot, para las obras de la Cancillería. El general de Gaulle asistió a ella. En el entreacto, me hallaba en el salón de descanso cuando el general se acercó a mí.*

—¡Ah, Maurois! —me dijo—. Me alegro muchísimo de verle por aquí. Acabo de releer su Chateaubriand. ¡Qué hermoso libro! ¡Y qué gran hombre!». Maurois, A., Memorias. *Barcelona, 1971, 452-3.*

romántico, geográfica y literariamente— la porosa retina de «Athala y René» captó otras escenas de gran valor social y psicológico en su travesía hispánica. Pero ninguna de ellas le impactó con la fuerza de las acopiadas en el antiguo reino nazarí. También aquí el consabido influjo del biografiado sobre el biógrafo se ejerció sin distorsión alguna y Maurois llegó a pensar, como su héroe, que pocos países podían encontrarse con una veta romántica más anchurosa que España.

Muy pocos años después de la experiencia hispana de Chateaubriand se verificó la de otro dios del Olimpo romántico, despiezado corporal e ideológicamente por Maurois. El cantor de *Childe Harold* conocería tan sólo la España romántica por excelencia, la única que podía andarse, en el estío de 1809, por un inglés antes de que la marea de los «uniformes azules» inundase hasta el mar de Cádiz el mediodía peninsular.

Si la visita a Sevilla fue rápida, sería moroso el recorrido por Cádiz, rompeolas de toda España en aquellos momentos y espejo ciertamente incomparable de la idiosincracia de la región[5].

De otros dos grandes ingleses del siglo XIX, de Shelley, riguroso coetáneo y perteneciente, en gran medida, al mismo linaje espiritual que el combatiente de Misolonghi, y Disraëli, de una generación posterior a Byron y de existencia mucho más dilatada cronológicamente, se ocupó igualmente el pincel de uno de los más grandes retratistas de la literatura contemporánea. Sin embargo, pese a que ambos incluyeron en su viaje por el continente el itinerario español —el del primer ministro victoriano muy semejante al del provocador de la aristocracia londinense—, la paleta de su biógrafo no lo registró con el cuidado que el de otros héroes de su galería[6].

En ésta ocupó un lugar no desdeñable la semblanza de Lyautey. La psicología de aquel soldado de excepción intrigó a tan experto buceador de almas como Maurois,

[5] *«De Lisboa a Sevilla fueron a caballo. El camino estaba bordeado de cruces: cada una recordaba a un muerto. Encontraron a un prisionero y dos espías que eran conducidos a Sevilla para ser ahorcados. Había en aquel espectáculo del mundo, en donde la muerte y el amor surgían a cada paso, sentimientos de bravura y de sinceridad, que iban directamente al corazón de Byron».* Lord Byron, *Barcelona, 1988, 117-8.*

[6] *Lo que no hiciera Maurois lo cumplió muy ajustadamente un ensayista español injustamente olvidado: «Hacia 1830, su salud no era buena. Y seguían atrayéndole los viajes, sobre todo a tierras meridionales. Oriente, Italia iban a ser las regiones que visitara con su amigo Meredith. Tal vez no llevaba intención de detenerse en España, aunque es probable que pensara en ello. No en balde este país era la Meca de los románticos y no dejaría de influir en él su admiración por lord Byron y sus relaciones familiares. De todos modos, este viaje de 1830 fue un suceso capital en su vida que dejó huellas en toda su posterior carrera literaria y política. En la primavera de 1830 desembarcaba Disraëli en Gibraltar [...] El gobernador se comportó con nosotros con gran amabilidad. Nos invitó a comer, y él mismo nos propuso una excursión a la sierra de Ronda, un distrito montañoso, salvaje, lleno de los más bellos escenarios y... de insectos.*

Volvimos ayer de la excursión, que nos empleó una semana, completamente satisfechos. La comarca por la que viajamos está totalmente llena de bandidos y contrabandistas. No hacen violencias a nadie, pero os vacían los bolsillos [...] Disraëli, que había llegado a Gibraltar sin propósito decidido de viajar por Andalucía, quedó tan encantado de la excursión a Ronda que decidió visitar algunas ciudades andaluzas. Vio, en efecto, Cádiz, Sevilla, Córdoba y Granada. Había llegado a Gibraltar vestido a lo dandy, *con dos bastones de caña, que no soltó en todo su viaje. Pero hay memoria de que el traje español le encantó.*

Cádiz le pareció «brillante más allá de toda expresión». «La bella Florencia —escribió— es cosa sucia y triste comparada con Cádiz. Las blancas casas y las verdes celosías relumbran al sol. Fígaro está en todas partes; Rosina en todos los balcones.» Cardenal de Iracheta, M., Comentarios y recuerdos, *Madrid, 1972, 66-68 y 69-70. No recoge el testimonio de ninguno de los autores citados en este artículo. Morales Padrón, F., en su trabajo «La imagen de España y Sevilla en los viajeros del siglo XIX», en* Varia Sevilla, *Sevilla, 1986, 123-142.*

que acabaría por consagrarle uno de sus estudios. El viaje realizado desde Algeciras a Hendaya con parada y fonda regia en Madrid en los inicios de la primera guerra mundial mereció una descripción relativamente puntual de su entusiasta estudioso, aunque, como es natural dadas las circunstancias y el carácter del constructor de gran parte del Marruecos moderno, las impresiones de la mencionada estancia no atrajeran la curiosidad de Maurois[7].

Ésta sí se sintió estimulada —y mucho— por la recepción auténticamente triunfal dispensada por España a una de las últimas figuras delineadas por la pluma del gran ensayista y biógrafo. El Dr. Marañón gustaba de aludir en el último tramo de su fecunda existencia al clima auténticamente apoteósico que rodeó la venida a nuestro país de Sir Alexander Fleming, en la primavera de 1948. Con imparcialidad y justicia Maurois extractó pasajes muy expresivos de ello del *Diario* del descubridor de la penicilina; y se suma con agrado y justeza al emotivo agradecimiento con que el flemático y calmoso escocés mostró su reconocimiento a la acogida de las gentes de Barcelona, Madrid, Toledo, Córdoba, Sevilla, Jerez....

«En conjunto había hecho un viaje parecido a las *Mil y una Noches*, pero muy fatigoso ya que no pudieron descansar ni un instante»[8].

España o el romanticismo. Así podría sintetizarse la visión que de la península más occidental del viejo mundo tenía uno de sus más ardientes amadores. En efecto, todos los personajes a través de cuyas biografías se acuñó la imagen literaria de España por André Maurois se elevan como figuras cimeras de aquella gran corriente cultural de la Europa decimonónica, ya que si nos atenemos a la imagen más vulgarizada del concepto romántico como hombre —o mujer— generoso y soñador, el mariscal Lyautey y el doctor Fleming pueden y deben incluirse en dicha tipología.

Al edificar con tales materiales —los más proclives al tópico— la imagen de España, el autor de *Los silencios del coronel Bramble* se alineaba en el surco trazado por casi todos los hispanistas e hispanófilos de su misma nacionalidad. De grado o por fuerza, España tenía —y aún podríamos decir que debe tener en la actualidad— que responder al estereotipo de un país penetrado por la pasión y el ardor y, hasta cierto punto, orillado de los caminos de la modernidad, para solaz y pasto de almas exquisitas o atormentadas.

Esta visión no satisfará a gran número de los nacidos en el país romántico por antonomasia, que pensarán en lo desenfocado y distorsionado de la imagen, torcedora de la verdadera comprensión de su patria y entorpecedora del cabal entendimiento entre ella y otros pueblos. Mas al historiador sólo cabe constatar su vigencia en extensos sectores del mundo occidental sobre los que la obra de André Maurois proyectó una gran fuerza configuradora de su universo mental. Agrade o no, de ella habrá que partir para sustituirla, matizarla o ampliarla.

[7] Lyautey, *Barcelona 1971, VIII.*.

[8] La vida de Sir Alexander Fleming, *Barcelona, 1970, VI, 1.491.*

En el umbral de una nueva edad para el diálogo y la comunicación entre los pueblos de la vieja Europa el conocer lo que ha sido es premisa indispensable para saber lo que se quiere ser.

José Manuel Cuenca Toribio
y Soledad Miranda García

Jean Cocteau (1889-1989)

Casi parecía un hombre del Renacimiento; poeta, novelista, dibujante, actor, guionista, pintor, dramaturgo, aficionado a la música (fue animador del «grupo de los seis» del que participaban Milhaud, Honegger, Poulenc, Georges Auric, Durey y Tailleferre), ensayista, coreógrafo implícito en *La belle et la bête,* y, por supuesto, director cinematográfico. Esta versatilidad creadora, que implicaba tal vez cierta superficialidad, no excluye su importante papel como animador y sugeridor de innovaciones estéticas. Participó de todas las vanguardias y en todas dejó una huella más o menos importante.

Después de la primera guerra mundial, inspiró ballets (era amigo de Diaguilev) y el programa musical del *Group des six* que rompía entonces con el impresionismo. Participó —sin pertenecer del todo a ellas— de las vanguardias literarias dadaístas y surrealistas. En literatura, quizá no es lo mejor su poesía, pero sí su permanente actitud poética. Destacan sus famosos aforismos sobre la vida y el arte (como en *Llamado al orden,* 1926). En el teatro su obra fue importante. Utilizó las leyendas antiguas como en *La máquina infernal* (1934) donde reelabora el mito de Edipo y la saga medieval en *Los caballeros de la mesa redonda* (1937), pero también trató temas modernos, como en *Los padres terribles* (1938). Para muchos su libro más profundo es la novela *Les enfants terribles* (1929), sobre una hermana y un hermano que viven recluidos en una habitación que transforman en un refugio «que hace las veces de un claustro materno».

Como toda su generación, fue atraído por el cine, al cual, como dice Georges Sadoul, se entregaba como a un diario íntimo: «la confidencia de sus obsesiones y de sus continuas investigaciones». El cine era —como escribe el mismo Cocteau— una de las formas de expresar «el personaje desconocido que vive en mí». Las películas que dirigió, desde *Le sang d'un poète* hasta *Le testament d'Orphée* participan de ese testimonio personal.

La primera incursión cinematográfica de Cocteau fue *Le sang d'un poète* (1930), un film que se inscribió en el movimiento vanguardissta de esa época y que fue producido por el Vizconde de Noailles, que también había patrocinado *L'âge d'or*, de Buñuel. Aunque tiene ciertas influencias de la poesía y el cine surrealistas, *Le sang d'un poète* sólo se les acerca en la utilización de imágenes que rompen la lógica realista, sugiriendo el absurdo o el inconsciente. Pero poco tiene que ver con su espíritu de rebeldía y ruptura. Cocteau evoca bajo ese ropaje sus temas habituales, el misterio del poeta y sus fantasmas, con un esteticismo preciosista y un gusto por los trucos de imagen.

Cocteau colaboró también con otros realizadores. En 1940 fue adaptador y dialoguista en *La comédie du bonheur* de Marcel L'Herbier, un cineasta cuya obra mayor se realizó en el cine mudo. En 1943 colaboró con Serge de Poligny en *Le Baron Fantôme*, romántico film fantástico donde Cocteau escribe los diálogos e interpreta —muy convincentemente— al fantasma. El mismo año interviene como guionista en *L'eternel retour* de Jean Delannoy, una actualización de la leyenda de Tristán e Isolda, cuyas bellas imágenes causaron impresión en su momento, pero que en perspectiva resulta artificiosa y algo anticuada. También fue dialoguista en un obra importante, *Les dames du Bois de Boulogne*(1945) de Robert Bresson, cuyo estilo austero debe haber contenido la retórica brillante de Cocteau. El film se basaba en un relato de Diderot, *Jacques le fataliste*, y Bresson no buscó seguramente la colaboración de Cocteau como dialoguista para seleccionar o aún modernizara Diderot. Los cambios iban más lejos, porque hay una cantidad de escenas en especial con el personaje de Agnès que requieren diálogos adicionales, para escenas inventadas por Bresson. El desafío era mantener el estilo del original en los nuevos diálogos, pero reservándose la facultad de adaptarse al propio estilo de Bresson, conciso y desnudo.

En 1946, Cocteau emprende su segundo trabajo como director y autor con *La belle et la bête*, donde la bestia —con un complicado maquillaje— era su descubrimiento como actor, Jean Marais, que desde antes era uno de sus más fieles amigos. Fue codirector y consejero técnico René Clément *(La bataille du rail, Juegos prohibidos)* pero la concepción y la estética del film pertenecen por entero a Cocteau. Este adaptó el famoso cuento infantil (sic) de Mme. Leprince de Beaumont, escrito en el siglo XVIII.

Cocteau preservó la ambigua inocencia del original y le añadió su propia intencionalidad poética, atraída por el misterio y el encanto mágico de la leyenda. El resultado fue un espectáculo feérico y suntuoso, donde se destaca la bella fotografía (Henri Alekan) y la escenografía de Christian Bérard. En este último aspecto, destacan algunos detalles que parecen propios de Cocteau, como los brazos-candelabro animados y el ambiente de exteriores, unos jardines dieciochescos alrededor de un castillo.

En su *Diario de la bella y la bestia*, Cocteau narró día a día los avatares del rodaje, dificultado por los frecuentes cortes de energía eléctrica (secuelas de la guerra reciente) y hasta por un molesto forúnculo que aquejó a *Jeannot* (Jean Marais) aún más que la complicada caracterización de la bestia, creada por el maquillador Arakelian. También relata Cocteau algunas de sus intenciones estéticas, como por ejemplo la utilización deliberada de escenas rodadas con la cámara fija, a la manera del cine mudo primitivo. El resultado es un cuento de hadas para mayores, que conserva una extraña fascinación intemporal.

Su film siguiente fue una adaptación de su propia pieza teatral *L'aigle à deux têtes (El águila de dos cabezas)* que rodó en 1948, que también destaca por su escenografía (otra vez Christian Bérard, que también diseñó los trajes de la época). El mismo año adaptó el *Ruy Blas* de Víctor Hugo para el director Pierre Billon e hizo el comentario de *Noces de sable* de Henri Zwoboda, un interesante film ambientado en Marruecos.

El mismo año dirigió otra adaptación de una de sus obras teatrales, *Les parents terribles,*que quizás es su mejor filme. Es un estudio implacable de una neurótica familia de clase media. «Una madre histérica y posesiva (Sophie) y Georges, su débil y flirteador esposo, se oponen al matrimonio de su hijo adolescente Michel con Madeleine. Una tía, Leónie, está secretamente enamorada de Georges. Cuando se descubre que Georges, bajo un nombre supuesto, ha sido el «protector» de Madeleine, los terribles padres y la tía se complotan para romper la relación entre Michel y Madeleine. La situación se resuelve con el cambio de sentimientos de Léonie y el suicidio de la madre» [1].

Cocteau, utilizando el mismo elenco de la obra teatral (Jean Marais, Yvonne de Bray, Gabrielle Dorziat, Josette Day y Marcel André) lo filmó en dos escenarios únicos: el opresivo apartamento familiar, atestado de baratijas, y el claro y aireado piso de Madeleine, que Christian Bérard convierte en otros actores del drama. Los intérpretes —en especial Gabrielle Dorziat en la espiritual tía Leonie e Yvonne de Bray en la madre neurótica— son brillantes. «Al final de esta "tragedia de vaudeville" —como escribe Sadoul— el sonido de la sirena de un camión de bomberos enfatiza el silencioso e ingénito mundo del apartamento, mientras la cámara retrocede lentamente».

Un comentario para *El ruiseñor del Emperador* (1949) del checo Trnka, el gran creador de marionetas, precedió a una adaptación de *Les enfants terribles* que dirigió Jean-Pierre Melville. Enseguida realizó *Orphée (Orfeo,* 1949)[2] una de sus obras mayores. Se basó libremente en su primera pieza teatral (de 1926) y es una versión moderna de la leyenda de Orfeo y Eurídice, a los cuales añade el personaje de la muerte (que encarnó María Casares) y el «ángel» *Heurtebise,* con motociclistas de negras cazadoras y bacantes, encabezadas por Juliette Greco, lo cual le da un aire existencialista muy a tono con la fecha del film.

Decía Cocteau a propósito de *Orphée:* «...es un film que sólo puede existir en la pantalla. Traté de usar la cámara no como una lapicera sino como la tinta. Entretejo muchos mitos. Es un drama de lo visible y lo invisible. En *Orphée,* la muerte es una espía que se enamora del hombre que está espiando. Ella se condena a sí misma para ayudar al hombre que debía enviar a la destrucción. El hombre se salva pero la muerte muere; es el mito de la inmortalidad».

Pese a las ya aludidas citas del existencialismo de los años cuarenta, *Orfeo* transcurre más bien en un mundo doblemente imaginario, el de la anécdota contemporánea —con motocicletas y bacantes de Saint Germain-des-Près— y el que está detrás de los espejos, que Orfeo atraviesa como Alicia, siguiendo a la muerte. Ésta tiene a sus men-

[1] *Georges Sadoul:* Dictionnare des films, *Ed. du Seuil, 1965.*

[2] *El mismo año realizó* Cariolan y Santo sospir, *documental.*

sajeros y heraldos, mientras la radio de un coche transmite poemas en clave que recuerdan la escritura automática de los surrealistas. Esta abolición del tiempo y el espacio también se concreta en otros trucajes poéticos: «Cuando Orfeo persigue a la muerte a través de las calles, la acción parece continua y situada en un único escenario, pero está realmente compuesta por una serie de tomas fotografiadas en lugares situados a muchos kilómetros de distancia entre sí»[3].

Diez años después, en 1959, Cocteau presentó una segunda parte de *Orfeo: Le testament d'Orphée,* que continúa la anterior en forma aún más personal, con su propia imagen como el poeta. El film llevaba un subtítulo: *Y no me pregunten por qué* y estaba presentado por el mismo Cocteau que anunciaba: «Voy a presentar un *striptease* en el cual me desprendo de mi cuerpo para exponer mi alma».

Muchos de sus amigos aparecían en el *Testamento.* Además de los intérpretes de *Orfeo,* como María Casares, Jean Marais, Edouard Dermit y François Périer (el «ángel» Heurtebise), aparecían Picasso, Charles Aznavour, Daniel Gélin, Yul Brinner y Jean-Pierre Léaud.

Por desgracia, este fue el último film de Cocteau y su verdadero testamento poético, con «su mezcla de presente y futuro, vida y muerte, pesadilla y sueño».

Como apunta Sadoul, forma una especie de trilogía junto con *Le sang d'un poète* y *Orphée,* que reúne a la manera de «un diario privado cuyas alegorías y obsesiones metafóricas son confesiones, y cuyo esoterismo es una expresión de su sinceridad». Resulta difícil traducir su relato, porque está constituido por una serie de episodios y metáforas poéticas (como cuando su personaje —el mismo Cocteau— es atravesado por la lanza de Minerva, o cuando se encuentra con su doble) que se pueden considerar como variaciones de su expresión misma: «Mi gran deseo es vivir una realidad que es verdaderamente mía y que está más allá del tiempo. Habiendo descubierto que este estado era mi privilegio, me he perfeccionado y me sumergí en él más profundamente».

Ahora, cuando casi toda la obra de Cocteau ha caído en el olvido, resultaría interesante observar que este *Testamento de Orfeo* es todavía un experimento fílmico audaz y no ha envejecido. También parecen aún muy pertinentes algunas de sus reflexiones sobre el cine (Cocteau seguramente hubiera experimentado con el vídeo, si lo hubiese conocido) como forma de expresión poética fuera de la tradición narrativa: «Cuanto más me esfuerzo en el estudio del oficio del film, más cuenta me doy de que su eficacia es de orden íntimo, confesional y realista. Un film no es un sueño que se cuenta, sino un sueño que soñamos todos juntos. Nada exige mayor veracidad que la ficción. No hay más belleza que la accidental; no es un tren que sale a cierta hora y llega a cierta hora (...) Vive en nuestro interior una noche mucho más inteligente que nosotros mismos. Yo debo ser el sirviente de esta fuerza, que no es inspiración sino expiración, que sale del infinito nocturno que llevamos dentro de nosotros (...) La misión del poeta es la de expresar su pensamiento en obras. Imaginaos, pues, cuánto puede servirnos el film, ya que permite mostrar cosas íntimas».

[3] *G. Sadoul:* Op. cit.

El prestigio intelectual de Cocteau hizo que la crítica a este último film fuera únicamente elogiosa, pero —como escribe François Truffaut— «no menos unánimemente insincera». En su libro *Las películas de mi vida* reivindica la importancia de Cocteau como cineasta y señala que *Le testament d'Orphée* «es una película digna de toda admiración, o sea admirable». Y recuerda, entre otras, una escena: *La muerte del poeta*. «Minerva rechaza la flor rediviva que le ofrece el poeta. Lo siento... yo... lo siento». Apenas se ha alejado un poco, Minerva blande la lanza y se la arroja. Plano del poeta marchándose. La lanza penetra en su espalda, entre los omóplatos.

Plano de frente. La lanza ha atravesado el cuerpo del poeta y le sale por el pecho. Se lleva las manos al hierro, cae de rodillas y rueda de costado musitando sin cesar: «¡qué horror... qué horror... qué horror...!»

La necesidad de esta escena es indiscutible. Es coherente con la película entera. Al final de *El testamento de Orfeo* debe correr de nuevo la sangre del poeta[4].

Y para terminar con las citas: «Creo que cualquier obra es buena en la medida que expresa al hombre que la ha creado» (Orson Welles).

José Agustín Mahieu

Apuntes sobre *Luisa Fernanda*

¡Tanto tiempo sin verte, Luisa Fernanda!

Madrid es la capital de la zarzuela, como Buenos Aires lo es del tango. Vaya usted a buscar letras de tango a Buenos Aires y verá qué pocas consigue, y no se le ocurra buscar letras específicas como *Amarras* o aun del repertorio de Gardel, como *La cabeza del italiano, Palanganeando* o *Muñeca de carne:* no encontrará textos ni grabaciones. En Madrid se pueden encontrar textos de algunas zarzuelas, pero una tan importante (para mí la mejor) como *Luisa Fernanda* (de Federico Romero, Guillermo Fernández Shaw y Moreno Torroba), pertenece a las especies extinguidas (el texto; la partitura sí se puede encontrar).

Luisa Fernanda se estrenó en 1932, en la segunda república y su trasfondo evoca los orígenes de la primera, pues se trata de un alzamiento contra Isabel II, fracasado, aun-

[4] *François Truffaut:* Les films de ma vie, *Ed. Flammarion, 1972.*

que poco después (1868) la reina sería destronada. Y así como en la *realidad,* en la segunda república se evoca a la primera, en la *representación,* al fracasar la rebelión, su jefe evoca otra anterior, también fallida (el alzamiento de los comuneros de Castilla):

Y vosotros, mis amigos:
mis leales, aguardad:
si hoy se mide en los umbrales
del triunfo la libertad,
queda fecunda semilla
en el agro soterrada
que hará brotar en Castilla
la planta ilustre sembrada
por Maldonado y Padilla!

Caballero del alto plumero

La escena del balcón, entre la duquesa Carolina y el coronel Javier Moreno, comienza siendo una representación:

Caballero del alto plumero
¿dónde camina tan pinturero?

pero apenas establecido el diálogo, la duquesa corta una rosa y *se la arroja* al coronel, cantando:

Al pasar el caballero
por la puerta del Perdón
de los altos balconajes
a sus pies cayó una flor
y una dama le decía
con graciosa y dulce voz;
«Esa flor se me ha caído
del rosal de corazón».

Utilizando símbolos sexuales («alto plumero» y «flor») la dama *arroja* la flor mientras *dice* (con graciosa y dulce voz) que una dama decía con graciosa y dulce voz, que se le cayó. Lo que se puede mostrar no puede decirse (Wittgenstein, *Tractatus,* 4.1212); la duquesa *muestra* con hechos (con imágenes) y al mismo tiempo *dice otra* cosa con palabras.

En la zarzuela hay partes actuadas, igual que en el teatro. Estas son representaciones de primer orden. Pero cuando los personajes cantan, están representando una representación, es decir, es una representación de segundo orden. En *Caballero del alto plumero* se trata de una representación de segundo orden desdoblada, pues al mismo tiempo que físicamente la actúan, sus palabras describen la propia acción en tercera persona, como vista por un observador.

La parte de Javier Moreno continúa este juego de metarrepresentaciones:

Al pasar el caballero
por la puerta del jardín
va hechizado por los ojos
que le miran desde allí.

El tema

(Esta/Una) flor se me ha caído
del rosal del corazón

va atravesando a los personajes y cargándose de diferente significado en cada uno. Así, la duquesa utiliza este tema al arrojar la flor a Javier mientras dice que se ha caído, para que éste se la devuelva y lograr su propósito de atraerlo. Cuando Luisa Fernanda, presenciando la escena, repite las mismas palabras, está expresando su dolor, la pérdida que su corazón ha sufrido por la traición de Javier.

Mazurca de las sombrillas

Un grupo de parejas baila y canta a coro. Comienzan las jóvenes declarando que «San Antonio es un santo casamentero» y ellas vienen buscando matrimonio, pero sólo quieren pedirle al santo «un amor sincero». Los jóvenes responden entonces:

Yo, señorita,
que soy soltero
y enamorado,
la veo tan bonita
que soy sincero
y estoy pasmado
de que un soltero
no lleve usted a su lado.

Las jóvenes apuntan:

qué zaragatero es usted

y ellos contestan:

Yo soy un caballero español

Si una pareja representa una escena de galanteo, se trata de un fenómeno general a través de un caso individual (por lo que puede tener sus particularidades, v. gr. de forma, intensidad, etc.). Pero si la representación es caleidoscópica, o sea muchas parejas iguales, que hacen y dicen todas lo mismo, eso *muestra* una absoluta «formulización» de lo que se *dice* (es como las fórmulas de cortesía, que tienen su razón de ser, pero su contenido *no es* el que las palabras aparentan).

El texto parece efectivamente mostrar una relación despersonalizada. Las señoritas van a pedir matrimonio al santo. No que un *determinado* hombre corresponda a su

amor (y que se llegue al matrimonio como *consecuencia* de este término compartido). ¿Qué es el «amor sincero» e impersonal que piden? ¿Cómo podría no ser sincero?

En la sociedad tradicional, sólo el hombre tenía una función productiva. El rol de la mujer era secundario (las 3 K en el caso extremo) y su única posibilidad de sobrevivir de un modo relativamente honroso era lograr que un hombre se casara con ella y la mantuviera.

El cebo para retener al hombre era el atractivo sexual. La mujer exhibía su mercancía —ella misma— para encender el deseo del hombre y supeditar su satisfacción a la previa firma del contrato matrimonial. La mujer debía ahogar su propio deseo, pues de sucumbir a él, su estrategia perdería su fuerza principal.

De modo que, si hombres y mujeres se deseaban, y tenían la sinceridad de decírselo y actuar en consecuencia (*hacer* el amor), eso no era «sincero». Así como el amor romántico *no es* la satisfacción sino el mantenimiento del deseo, la «sinceridad» no se refiere al amor, sino al cumplimiento de un contrato. Así, los caballeros explican por qué son sinceros:

la veo tan bonita
que soy sincero

(¿Si no la vieran *tan* bonita, no serían sinceros?). Y luego apelan al valor de su palabra:

Yo soy un caballero español

de modo que, según ellos, se puede confiar, no en sus *sentimientos*, sino en su *cumplimiento.*

Por otra parte, en la representación de la mazurca, las imágenes caleidoscópicas son el *fondo.* La *figura* está constituida por la pareja que forman el coronel y la duquesa. Cantan lo mismo que todos, pero con más vehemencia y picardía. Esta representación es de primer orden, es decir, «real» en la representación, porque no representan cantando (como en «Caballero del alto plumero»), sino que representan a una pareja que canta y baila. Ellos no son figuras grises, como las otras parejas. Los hemos visto actuar; ya los conocemos. Son seres de fuerte personalidad e inclinados a satisfacer sus deseos inmediatos sin sentimentalismos (sin consideración hacia otros). Está claro que ninguno de los dos tiene ni la más remota fantasía de hacer con el otro una pareja estable. De modo que son sinceros porque no son «sinceros». Él es un «macho» en una sociedad machista. Y ella puede comportarse como una «macha» porque es duquesa, tiene propiedades, dinero, poder... y no depende de que un hombre la mantenga.

Volviendo al diálogo impersonal de las parejas del «fondo», es curioso que los caballeros se declaren «enamorados» intrínsecamente, de la misma manera en que son caballeros, sin objeto. Habitualmente se considera que «enamorado» es un *estado,* por lo que se utiliza con el verbo estar (*no* ser) y seguido de la preposición *de.* También parece extraño que estén pasmados

de que un soltero
no lleve usted a su lado

como lleva la sombrilla, o un perrito, de paseo. Lo esperable sería que «la acompañe» un caballero.

En otra escena, en que Vidal reitera su amor a Luisa Fernanda, ésta lo rechaza tenazmente, y se despide diciéndole:

También yo le querría
si no quisiera al otro.

La protagonista rechaza a un hombre acomodado por un don nadie que muchas veces la ofendió. Ella actúa según sus sentimientos, pero sus sentimientos son masoquistas. Además, debemos preguntarnos por el significado de su despedida, porque nadie sabe con certeza qué querría si no quisiera lo que quiere. Y al parecer, puede significar por lo menos otras tres cosas diferentes:

1) Cortesía para no herirlo.

2) Si no quisiera a otro *podría* llegar a quererlo.

3) Lo quiere ahora, pero no lo puede confesar, porque quiere (también o más) a otro (o tiene compromiso con otro).

La zarzuela dice mucho acerca de usos y costumbres, de convenciones y creencias. Por ejemplo, muestra claramente el hecho (bien conocido) de que la religión católica es, en la práctica, politeísta. Las jóvenes van a pedir novio a San Antonio dando por sentado que *es* un santo casamentero. Y la duquesa Carolina, cuando va a rematar un baile, explica que es una usanza granadina «para el culto de una imagen».

Luisa Fernanda en la versión de Televisión Española

Salvador de Madariaga dijo en la introducción a la *Guía del Lector del Quijote:* «...Don Quijote es hoy más grande que cuando, armado de punta en blanco, salió de la imaginación de Cervantes...» [1]

También *Luisa Fernanda*, en la versión de TVE, es más grande que cuando salió de la imaginación de sus autores. Y esto se debe a tres razones:

1) Contrariamente a lo que suele suceder en las óperas, se eligieron en general intérpretes que, además de ser buenos cantantes, son también buenos actores y tienen físicos adecuados para los personajes que representan.

2) El uso de técnicas cinematográficas evita la fragmentación e inmovilidad de los escenarios y da muchísima más riqueza y realidad a la representación. Por ejemplo, antes de empezar la *Mazurca de las sombrillas*, hay un «travelling» que muestra a la gente paseando por los alrededores de la ermita de San Antonio y los vendedores callejeros con sus mercancías, y, poco después se ve a los churreros friendo sus churros. Esto aumenta mucho el poder de convicción, el valor «documental» de la zarzuela.

3) Con el paso del tiempo, el trasfondo histórico de la obra va adquiriendo más perspectiva. El fracaso del alzamiento comunero y de los republicanos de la época de Isa-

[1] *Los porteños suelen decir que Gardel (muerto en 1935) canta mejor cada día.*

bel II, dejaron una semilla que germinó en la primera y segunda república. Pero otro alzamiento terminó con la segunda república y, como se ve ahora, no basta que el pueblo pueda expresarse, para que elija esta forma de gobierno (ni basta la forma republicana, ni la democracia, para que los problemas sociales queden automáticamente solucionados). Esto apuntaría a un visión ingenua de la política por parte del jefe del alzamiento en la zarzuela, que es el personaje más acartonado y el único que parece tener ideales. El más joven, lo único que busca es pendencia; Javier Moreno persigue su éxito personal, y abandona el complot apenas la duquesa se le ofrece, y Vidal Hernando se une a la insurrección sólo por oponerse a éste, su rival. El señalar esta amalgama de motivaciones heterogéneas, parecería anticipar el actual «fin de las ideologías».

Sigfrido Samet

La poesía de Roberto Juarroz y el Oriente: la otra lógica

La poesía de Roberto Juarroz entraña una aventura que es, al mismo tiempo, un riesgo: exploración de la poesía misma y, también, del lenguaje. Hacia la poesía se vuelve, como un mirarse en el espejo, para exponerla, para mostrarla en su desnudez, en su intemperie; hacia el lenguaje porque se trata de hacerlo explotar, expandirlo para que se enfrente con sus propios límites.

Como primer texto, el título mismo de su obra, «poesía vertical», nos está indicando una exploración del espacio y también una expansión única, obsesiva, repitiéndose idéntica en el tiempo. Todos sus libros llevan ese mismo título porque no hay muchos libros, sino uno solo en realidad: el libro a la manera mallarmeana, el texto-palimsesto que se escribe, que nunca está escrito, el poema que se actualiza en sus múltiples versiones: «Estoy escribiendo mi último poema, / pero mientras tanto me distraigo en los penúltimos. / Sin embargo, todo poema es último. / Pero también lo último puede convertirse en penúltimo.» (8PV-85)*

* *Como todos los libros de Juarroz mantienen casi el mismo título variando el numeral correspondiente, convinimos en las siguientes abreviaturas:* Poesía vertical, *PV;* Segunda poesía vertical, *2PV, y así sucesivamente. Y como los poemas están numerados, para su fácil localización se agrega a la abreviatura efectuada el número del poema. Por ejemplo, la cita que corresponde a esta nota es 8PV-85, vale decir: el poema 85 de* Octava poesía vertical.

Doble movimiento de la escritura: por un lado, escritura como sucesión de ecos que crea la ilusión de que todo está dicho, de que todo se repite, pero sólo ilusión porque el lenguaje que se reitera incesante en realidad se ahonda más, se abisma más, se dispone siempre a caer, y, entonces, no sólo nombra, también desnombra, se vuelve contra sí, encuentra su límite más extremo: se constituye como un antilenguaje: «Desbautizar el mundo, / sacrificar el nombre de las cosas / para ganar su presencia.» (6PV-40); por otro, es una escritura autorreflexiva, hereditaria en su modernidad, de un permanente cuestionamiento. Desde su primer poemario aparece ya el juego de una escritura autorreferencial: el poema inicial —al que consideramos una composición programática— es una reflexión del sujeto lírico sobre la existencia y sus fundamentos esenciales. El tono grave en que se estructura el poema se desolemniza al final, como una suerte de autoparodia; los últimos versos dicen: «O ponernos el sombrero / para comprobar que existimos.» (PV-1).

La clausura del poema se produce a través de un cambio de tono que manifiesta cierta comicidad, generada por congregar dos actitudes de alguna manera alejadas entre sí: la de un hecho cotidiano, el ponerse un sombrero, frente a otra, de índole metafísica, como es la búsqueda de una confirmación existencial. Se trivializa esta última actitud mediante el motivo del sombrero, cuya función en el poemario es precisamente la de estructurar la autorreferencia casi paródica del sujeto lírico, autorreferencia que persiste en otros poemas con clara intención desolemnizadora; en PV-5 se lee: «No quiero confundir a Dios con Dios. // Por eso ya no uso sombrero.»

En este vuelco de la poesía sobre sí misma es donde se enfrentan dos mundos: el de la escritura, la palabra, y el de los límites, lo real, la zona que se resiste a ser reconocida. La poesía entre dos poderes: descubrir la realidad pero también crearla, inventarla. Juarroz afirma que «la realidad sólo se descubre inventándola» (PC, pág. 153)[1]. Por lo tanto: el poder de la poesía reside en su mirada abarcadora de la realidad en escala total, es decir, en su dimensión plenaria de lo real aparente (lo fenoménico) y lo real verdadero (lo profundo, lo enigmático); señala la búsqueda de la unidad de lo visible y de lo invisible, este lado y el otro, el mundo y su revés, conformados como la trama total del universo. Pero únicamente si la poesía es «vertical» podrá sumergirse, hundirse, «caer» desde el arriba, la comarca de las apariencias, de la «niebla con disimulo» hacia el abajo, la zona de lo enigmático, de las tinieblas donde tal vez se halle la verdad, o el fundamento del universo como dice en PV-36: «La claridad está *debajo* de las cosas»[2]. Poesía «vertical» significa sumersión, caída que se pone de pie, que se mantiene erguida, despierta, lúcida, por su condición misma de verticalidad.[3]. Respecto de este punto coincidimos con Roger Munier[4] cuando sostiene que si en la poesía órfica lo real ver-

[1] *Roberto Juarroz,* Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido, *Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1980.*

[2] *El subrayado es nuestro.*

[3] *Roberto Juarroz explica, en una entrevista de Marianne Alphant para el diario francés* Libération, *que la idea de verticalidad había nacido por haber constatado en la poesía una falta de rigor y pensamiento, por lo cual decidió buscar «une poésie plus solide, avec un poids, où chaque mot, chaque virgule, chaque espace aurait un lieu irremplaçable». Diario* Libération, *25 de febrero de 1985.*

[4] *Roger Munier, «Palabras liminares» en* Poesía vertical antología mayor, *de Roberto Juarroz, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1978, pág. 12.*

dadero, es decir: lo nocturno, las fuerzas oscuras, era conjurado, compensado, sometido al canto y celebrado, en la poesía vertical en cambio hay otro compromiso tal vez mayor: lo real verdadero es el fundamento, el peso de la poesía: «Hay que caer y no se puede elegir dónde.» (PV-17). PV-33 es una composición reveladora de esto que afirmamos:

> Sí, hay un fondo.
> Pero hay también un más allá del fondo,
> un lugar hecho con caras al revés.
>
> Y allí hay pisadas,
> pisadas o por lo menos su anticipo,
> lectura de ciego que ya no necesita puntos
> y lee en lo liso
> o tal vez lectura de sordo
> en los labios de un muerto.
>
> Sí, hay un fondo.
>
> Pero es el lugar donde empieza el otro lado,
> simétrico de éste,
> tal vez éste repetido,
> tal vez éste y su doble,
> tal vez éste.

La poesía «vertical» realiza su itinerario: salida y regreso al fondo. Pero el fondo revela su trama oculta: el más allá del fondo, el lugar donde empieza el otro lado.

Esta caída al fondo —ya dijimos: vivida como una necesidad y esa necesidad es la poesía o su escritura—, la caída al centro del enigma revela su dimensión de incertidumbre, su dimensión contradictoria donde las apariencias flaquean y no soportan la oscuridad del abismo que hace desvanecer su condición de «niebla con disimulo», como dice en otro poema. Pero el ámbito del fondo —al que el poeta cree haber llegado— sufre otro estremecimiento, otro vértigo: el lugar donde empieza el otro lado es el mundo, este lado; a expensas de la caída, de la dirección vertical a la que se somete, la poesía manifiesta una íntima tautología, «entendida como enunciado, logos de lo Mismo»[5]: lo otro es lo mismo; ser lo mismo y no serlo: configuración en todo caso de otra lógica. En 6PV-6 leemos: «Porque lo invisible no es la negación de lo visible, / sino tan sólo su inversión y su meta.» Este vértigo, aparentemente ilógico, nos ensancha la realidad fenoménica, la desnuda para revelar la dimensión de irrealidad que subyace en ella, pero también ella es ilusión, velo, niebla, porque nos devuelve al mundo que es otro, pero a la vez el mismo.

Esta realidad no puede ser concebida desde un punto de vista lógico como una visión binaria de la realidad. Tampoco se trata del dualismo vida / muerte, ser / no ser superados de la contradicción en una posterior etapa racional que los conforma en una unidad complementaria. En todo caso, la indagación es la búsqueda de una tercera realidad ontológica cuyo espacio es el espacio del más allá:

[5] *Roger Munier*, op. cit., *pág. 13.*

El fondo de las cosas no es la vida o la muerte.
El fondo es otra cosa
que alguna vez sale a la orilla

(PV-4)

Buscar una salida por Oriente, ir al encuentro del otro implica cuestionar los fundamentos de Occidente y hasta, tal vez, nuestro sentido de la historia o la crisis del ser humano como unidad: el hombre fragmentado. Doble movimiento de reunirse con el otro y alejarse de uno mismo. Buscar una salida por Oriente implica conjunción con lo desconocido y disyunción de lo conocido. Pero no hay enfrentamiento beligerante entre Occidente y Oriente. Es más: dialogan. Lo cual significa que uno se encuentra con su otro ser en quien se reconoce y a quien se reconquista. Como dijo Octavio Paz: «lo que estamos buscando es una afirmación de una verdad que ya tenemos».

Hablaremos entonces de la relación de la poesía de Juarroz con el Oriente, específicamente en sus correspondencias con el budismo zen y el arte de los arqueros japoneses. Pero esta apertura no es una actitud aislada en el contexto de la literatura latinoamericana, sino que la acompañan otros casos no menos significativos vinculados en un mismo momento cronológico, al comienzo de la década del 60, «esos demorados "años felices", después de todo tipo de guerras, y antes de que otras surgieran nuevamente con plena fuerza» [6].

Sin olvidar las relaciones con Oriente en las japonerías exóticas de los modernistas, en José Juan Tablada, en Neruda, Sarduy, el ensayo borgeano, al comienzo del 60 aparecen cuatro textos importantes que revelan un acercamiento con Oriente: en 1962 *Ladera Este*, de Octavio Paz, establece un fuerte vínculo entre la poesía hispanoamericana y el lado oriental como su ladera complementaria; en 1963, *Rayuela*, de Julio Cortázar, que, como él mismo declaró, debió llamarse *Mandala*, «una suerte de laberinto místico de los budistas que suele ser un cuadro o un dibujo en sectores, compartimientos o casillas —como la rayuela— en el que se concentra la atención, y gracias al cual se facilita y se estimula el cumplimiento de una serie de etapas espirituales. Es como la fijación gráfica de un progreso espiritual» [7] y, en ese mismo año, *Segunda poesía vertical,* de Roberto Juarroz, y *El ojo,* de Alberto Girri, poemarios en que se transparenta una nítida relación con el budismo zen.

Así como *Conjunciones y disyunciones,* de Octavio Paz, constituye la contracara crítica de *Ladera este,* del mismo modo funciona *Poesía y creación,* de Juarroz a su obra poética. Aquí, el mismo autor expone los puntos de contacto de su poesía y el budismo zen: a) el zen capta lo real análogamente a como lo hace la poesía a través de un «reconocimiento instantáneo, inmediato» (PC, 33-34); b) tanto el zen como la poesía coinciden doblemente: suponen ambas una experiencia de la vida «sustancial» caracterizada por una actitud de máxima apertura y, también, por lo tanto, ésta no puede sino expresarse mediante contradicciones, antítesis, paradojas o lo que Suzuki ha denominado «la respuesta está en la pregunta», y c) la no diferenciación entre el arco, la flecha, el tiro y el blanco en el arte de los arqueros japoneses como otra forma de captar de una mane-

[6] *Emil Volek, «Eros, semiótica del espacio y vanguardia en Octavio Paz: homenaje y erosiones» (en prensa).*
[7] *Luis Harss,* Los nuestros, *Buenos Aires, Sudamericana, 1973, pág. 266.*

ra simultánea la totalidad e individualidad de todas las cosas que no han de considerarse desde una perspectiva simbólica, sino como una experiencia aprehensible, vital.

El budismo zen propone, precisamente, una dialéctica de la conjunción en la que más que destruir al contrario se intenta su asimilación, su ulterior identidad entre el mundo fenomenal y la vacuidad. Pero subyace otra lógica: supresión de los contrarios sin aniquilación de uno u otro. Suzuki sostiene que «desde el despertar de la concienca, nos afanamos por resolver los misterios del ser a través de la lógica, del dualismo de "A" y "no A" para nuestra gran contrariedad. Porque ahora comprendemos que "A" es "no A" después de todo, que la lógica es unilateral, que lo denominado ilógico, analizado en última instancia, no es necesariamente ilógico»[8]. En 2PV-34 leemos: «Toda nuestra verdad es no tenerla»; en 4PV-4: «El centro de la alegría de ser alguien es la alegría de no serlo»; en 5PV-20: «Hasta que no haya diferencia / entre hablar y no hablar»; en 2 PV-47: «La mirada que ve y la mirada que no ve».

La ruptura de la lógica es la ruptura del rapto, del extrañamiento, del asombro. No es un mero juego de palabras, sino, como ha dicho Cortázar en una carta a Juarroz, es una poesía que procede por «inversión de signos», vale decir: es desvío paradójico del enunciado, su viraje contrario al orden esperado, transparencia de una visión de lo insólito.

Esta otra lógica de la no abolición de los contrarios —ya que vida no se opone a muerte, ni el ser al no ser, ni lo posible a lo no posible— se constituye como la lógica del más allá de uno y otro, la lógica de su reunión sin disolución individual. Pero, además, esta manera oriental de concebir la relación con el otro, esta otra manera «extrema» respecto de la occidental (no olvidemos que el zen proviene de «Extremo» Oriente), tiene un correlato ineludible que es su transposición a la experiencia, al orden de lo vital: la no fisura del intelecto y de lo empírico. Sería un error inferir, por lo tanto, que la mente occidental es más proclive a razonar mientras que la oriental es más intuitiva. La diferencia reside, pues, en la no limitación, en la no circunscripción de tiempo, espacio y causalidad que constituyen así la condición misma de nuestro intelecto occidental»[9].

El zen es la «conciencia cotidiana», la asunción del intelecto en la experiencia, la vía de salida posible a la antigua tradición de las dicotomías del Oeste.

En *Rayuela*[10] la lógica occidental se transforma en la lo(gi)ca. Morelli explora el pensamiento oriental y sus escritos apuntaban a «los pasajes donde la lo(gi)ca acababa ahorcándose con los cordones de la zapatilla, incapaz hasta de rechazar la incongruencia erigida en ley» (cap. 141, p. 715). Oliveira es el hombre del intelecto, del raciocinio, el perseguidor infatigable de una salida trascendente, del cielo de la rayuela; pero la Maga, en cambio, no intelectualiza, vive: cuando se paraba frente a la vidriera de una librería:

> Había que situarle a Flaubert, decirle que Montesquieu, explicarle cómo Raymond Radiguet, informarla sobre cuando Theophile Gautier. La Maga cierra los ojos y da en el blanco, pensaba

[8] *D.T. Suzuki,* Introducción al Budismo Zen, *Buenos Aires, Kier, 3.ª edición, 1970, págs. 77-78.*
[9] *D.T. Suzuki,* El ámbito del Zen, *Barcelona, Kairós, 2.ª edición, 1985, pág. 118.*
[10] *Julio Cortázar,* Rayuela, *Madrid, Cátedra, 1984.*

Oliveira. Exactamente el sistema zen de tirar al arco. Pero da en el blanco precisamente porque no sabe que ése es el sistema... Solamente Oliveira se daba cuenta que la Maga se asomaba a cada rato a esas grandes terrazas sin tiempo que todos ellos buscaban dialécticamente.

(*Rayuela*, Cap. 4, págs. 149-150)

Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire... Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada... Y no lo sabe, igualita a la golondrina. No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden... Ese desorden que es su orden misterioso, le abre de par en par las verdaderas puertas. Ah, dejame entrar, dejame ver algún día como ven tus ojos.

(*Rayuela*, Cap. 21, pág. 234)

La poesía de Juarroz es un salto de la razón, el salto que permite borrar los límites entre lo posible y lo imposible, la vida y la muerte, el sueño y la vigilia, la palabra y el silencio. El poema crea un espacio ideal donde lo imposible se hace posible, no porque en realidad se oponen, sino porque la relación que entre ambas dimensiones se establece sin nunca abolirse, es apertura a una tercera dimensión: el sitio ilimitado: «Y algunas veces se produce el milagro: / lo vivo y lo no vivo / se encuentran en un punto intermedio, / donde la obcecación de ser / no se opone al descuido de no ser» (7 PV-110). En este espacio es posible otro evangelio donde la fe es la fe en la fe; una fe de pérdidas y ganancias; dicho de otro modo: la pérdida es ganancia: «Toda pérdida es el pretexto de un hallazgo» (6PV-3). Lo paradójico reside en que renunciar a las cosas, abandonarlas es recuperarlas y perderlas, encontrarlas.

La palabra en la poesía de Juarroz acomete una empresa de desmesura en su intento por reunir el pensamiento y la imagen, por haber posible la imagen del pensamiento que el sujeto poético confirma y enuncia: «Ahora encuentro / que mi pensar es casi como un cuerpo». De allí que la palabra y la textura derriben sobre el blanco de la página toda referencialidad: el texto no es como el universo, es el Universo Textual. La palabra también es un cuerpo que encarna en el texto: «La palabra: ese cuerpo hacia todo. / La palabra: esos ojos abiertos.» (6PV-40).

A la luz del paradigma del tiro del arco —en que arquero y blanco dejan de ser objetos opuestos transmutados en una realidad única— la palabra y el silencio intercambian sus recíprocas zonas. Tener conciencia del silencio es también tener conciencia del límite de la palabra. La necesidad interior de escribir evoca el destino irrevocable de la palabra, porque no puede no ser dicha «Lo que digo me sucede / como una cascada a la montaña, / pero mientras lo digo se da vuelta / y soy yo quien le sucede a lo que digo, / como si la montaña pasara a ser lo que digo, / como si la montaña pasara a ser un accidente / de la cascada.» (5PV-46).

La intensidad de la palabra significa regresar a su origen silencioso «la mudez que sólo puede nacer de la palabra» (7PV-76). La palabra poética, afirma Maurice Blanchot, es esencialmente errante, siempre está fuera de sí misma, designa el afuera que está en su intimidad. Se parece al eco. La palabra poética no es la antítesis del silencio porque el silencio se habla:

El silencio no es la negación de la palabra
sino el pórtico de su inminencia.

(6PV-95)

Casi una empresa mística, la poesía de Juarroz intenta recuperar la sacralidad de la palabra; busca —desmesura y pasión; tal vez pasión de la desmesura— el silencio en la

palabra. Sin aniquilarse, una y otra conforman una trama única, una fusión sin confusión, la unidad como dimensión plenaria: «la mudez definitiva del mundo, / la mudez que sólo puede nacer de la palabra». (7PV-76).

Por esta razón la imagen del poeta que esta poesía configura es la de aquel que experimentando no pertenecer al mundo busca resacralizarlo, religarlo a lo numinoso.

Si la tentativa de abandonar este mundo de apariencias significaba ir en busca del otro mundo que lo devolvería no sin asombro e inexorablemente a este mundo, el poeta no tiene más alternativa que crear el mundo de la poesía, un mundo nuevo.

Una rosa en el florero,
otra en el cuadro,
y otra más todavía en mi pensamiento.

¿Cómo hacer un ramo
con esas tres rosas?
¿O cómo hacer una sola rosa
con las tres?

Una rosa en la vida.
Otra rosa en la muerte.
Y otra más todavía.

(6PV-33)

No menos real que los otros dos, este mundo, el de la poesía, retiene la última posibilidad del ser, su sitio último, el sitio del *todavía* donde para reconquistar lo perdido caben las esperanzas últimas; he aquí el ultimatum de la poesía de Juarroz: la posibilidad de que lo último reconquiste lo primero.

Enrique Abel Foffani

Tres poetas mexicanos (Ulacia, Mendiola, Morábito)

En ocasiones, escribir sobre poesía más que un intento crítico puede resultar, si se trata de jóvenes poetas, un desafío profético: las afirmaciones del crítico pueden verse refutadas por la velocidad y la profundidad de los cambios del trabajo del poeta. No creo que toda publicación sea prematura, como algunos afirman, aunque sí creo que toda obra es perfectible. Pero ¿y la crítica? Dependiente de los momentos sociales, del

instrumental operativo y de la subjetividad de quien la ejerce, la crítica es, sin duda, la que más sujeta está a las vicisitudes del cambio. Así que este merodeo acerca de tres poetas mexicanos nacidos en los años cincuenta, no pretende ni puede ser riguroso en su visión definitoria sino sólo aproximativa. Los poetas son Manuel Ulacia (1953), Víctor Manuel Mendiola (1954) y Fabio Morábito (1955); la elección no es una antología. Si lo fuera habría que incluir a Verónica Volkow, Elsa Cross, Antonio del Toro, David Huerta, Eduardo Milán, Aurelio Asiaín y otros jóvenes poetas, todos ellos de importancia y con una actitud variada respecto a la tradición. Ignorarlos en un artículo sobre la nueva poesía mexicana sería algo más que olvido. La propuesta, pues, de reunir a estos tres poetas no tiene más valor generacional o crítico que el de la cercanía de sus edades.

Las nuevas generaciones de poetas mexicanos son afortunadas, por algo que voy a decir en seguida y que tal vez resultará en principio absurdo: cuentan en nuestro siglo no sólo con una tradición que conocen, la española de 1927, y en América con varios de los poetas más importantes de nuestra lengua (Borges, Neruda, Huidobro, Vallejo, Paz), sino que además han leído al grupo de *Contemporáneos:* José Gorostiza, Pellicer, Novo, Gilberto Owen, Villaurrutia...;a los que hay que sumar, al menos, dos grandes poetas anteriores: José Juan Tablada y Ramón López Velarde. La ventaja del mexicano es que su curiosidad le ha hecho interesarse por esta amplia tradición en la que no ha habido interrupción, como sucedió con la Guerra Civil en nuestro país. La diferencia, con España (pero se podrían poner también otros ejemplos) es que son muy pocos los poetas de mi generación que conozcan y lean a los poetas mexicanos mencionados. La suerte de estos jóvenes poetas mexicanos no es la tradición, ya que nos es común potencialmente a todos, sino su curiosidad. Debo matizar: este rasgo de curiosidad, de interés por lo otro, es una característica general, pero no corresponde a todos. En el caso de España, la característica general es la carencia de interés, pero tampoco corresponde a todos, hay excepciones.

Manuel Ulacia publicó en 1980 su primer libro de poemas, *La materia como ofrenda,* es autor también del ensayo *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo,* 1984, y acaba de publicar *El río y la piedra,* (Ediciones Pretexto) aparecido ya, parcialmente, en revistas literarias. Si tuviera que escoger una palabra para definir la poesía de Ulacia eligiría el término analogía: ve el mundo como una correspondencia. Bajo la página blanca de la nieve, los pájaros, sobre el pentagrama de los cables de la luz, son escritura que avanza. En un poema de este primer libro escribe:

> En el jardín
> la tortuga milenaria
> se come la palabra hierba.

No es hierba lo que come la tortuga, descripción que no tendría más significado, sino la palabra. Esa tortuga, claro está, donde en verdad como «hierba» es en el poema. El universo es para Manuel Ulacia, escritura, pero esta escritura no puede ser reducida a términos con valor semántico de uso: no hay diccionario. Ni la sintaxis ni la geometría poética rigen en todas las oraciones o espacios. El «lenguaje del universo» es la tela de Penélope, «se escribe y se borra cada día», se escribe en cada poema, se deshace en el cuerpo del lector, se reinventa en la reescritura. La tela de Penélope del poema se deshace sola porque no está dicha. Ulacia no desteje el poema: como todo verdadero

poeta sabe que en esa correspondencia hay, como ha dicho Octavio Paz, una hendidura. Escribir es ir de la tela a la hendidura, de la analogía a la ironía, de la palabra a las cosas. El poeta escribe porque siente, antes que la correspondencia entre las cosas, la hendidura, la separación. Una poesía que incida demasiado en el lado analógico olvidando que el lenguaje surge de la diferencia, podría correr el peligro, por el lado del encantamiento, de caer en la esterilidad, en un magnífico cuento sin sangre en el que los animales y las cosas, sin tensión, hablan. Manuel Ulacia, aunque tocado por la memoria de este origen mágico, no corre el riesgo de caer en esas aguas ahistóricas, o mejor dicho, atemporales. Hay en él una conciencia crítica, a veces muy sutil, que introduce la analogía desde la ruptura. La poesía es un fruto del deseo, y el deseo es soledad y distancia. En los versos que cito a continuación, Ulacia plasma esta experiencia, sugiriéndola:

En el papel
                    se escriben palabras
como en la nieve pisadas
                                        cuando caminas
hablando solo por la página.

En el mundo que nos ofrece Ulacia, sobre todo en *El río y la piedra,* hay ciudades. La ciudad es el lugar donde vive el poeta, el espacio, tal vez el escenario, donde se levanta el poema. En uno de los mejores poemas del libro, para mi gusto, *El viaje,* el poema dura lo que un viaje en tren que cruza las llanuras heladas hasta entrar en la ciudad por los túneles del Metro. El tren se identifica con el poema mismo («el tren sobre las vías del lenguaje»), y el poeta ve de una manera simultánea, sucesiva más bien, «rápidas y breves apariciones». Estas breves apariciones se imantan a la memoria y surgen otras, otros momentos que vienen también a transcurrir en el tiempo del poema. Al recordar la infancia, Ulacia la ve como un instante sin tiempo, «sin Itaca/como la onda al caer la piedra al agua», círculo que se dilata y se pierde en el teatro de la memoria. Pero esta misma onda y piedra tomará características más existenciales en un largo poema del libro, *La piedra en el fondo,* que tiene por tema la muerte. La piedra que cae en el tiempo (río) es la vida misma que dura el tiempo de llegar al fondo. Muchos de los poemas de Ulacia son simultaneístas, o más exactamente, ya que la superposición es temporal, secuenciales. Beben de ese gran poeta moderno que fue Apollinaire. El tema del tren, como un río serpenteando sobre la tierra, pero también sobre la página, es adecuado y posibilita de manera ejemplar esta técnica: las cosas se suceden frente a la mirada y la memoria de alguien que viaja. Sin embargo, el torbellino de las secuencias no es disparatado ni caótico: el poeta relaciona, encuentra correspondencias, lazos que unen tiempos e imágenes distintas. La visión de unos niños patinando que le lleva al tiempo idílico de la infancia se contrapone a la vida del adulto, y en unos versos que me recuerdan a Cernuda, escribe:

la adolescencia es un fuerte de arena
al descubrir los placeres secretos
el libro de la vida es más difícil
                                        que la *Isla del tesoro*
la realidad como el espejo roto
                                        se fragmenta
¿qué es más real el cuerpo o el reflejo?

Placeres secretos o prohibidos. Y añade: «el viaje se acelera». Sí, bien visto, la conciencia acelera el tiempo o lo posterga si es el deseo quien lo acecha. En este caso acelera el tiempo y lo introduce en la historia al situarnos frente al mundo de los otros. La pregunta que el poeta se formula sobre qué es más real el cuerpo o el reflejo, no tarda en encontrar respuesta: sólo en la separación de la soledad se sabe que «nuestro cuerpo es parte de otro cuerpo/eternamente vivo». Aquí aparece un tema que se reitera a lo largo de *El río y la piedra* y que, creo, le viene de Plotino. Este cuerpo eternamente vivo del que formamos parte ¿no es el *alma cósmica*, el *cosmos sensible* de Plotino? En ese ser partícipe de una unidad mayor, hay, al igual que el filósofo neoplatónico, una identificación del uno con el bien. Por otro lado, las imágenes del mundo como un gran animal vivo (ver «Río») es una idea que se encuentra en el *Timeo*, de Platón. Pero aunque estas lecturas hayan informado cierta visión del mundo presente en su poesía, me parece que no podríamos ir mucho más allá: Manuel Ulacia no es un filósofo, quiero decir que la originalidad de su obra no está en el pensamiento que se pueda deducir de ella, sino en sus creaciones verbales. Un poeta es un creador de realidades. Quiero añadir algo: antes dije que no veía peligro en que lo analógico se convirtiera en sistema en la poesía de Ulacia, en una mecánica; sin embargo, sí veo el peligro de que esta tendencia al macroorganismo pudiera convertir su poesía en demasiado abstracta. Los poemas mismos tal vez me refuten: el peligro está contrarrestado por la fidelidad de Ulacia a las cosas concretas, con su amor a la piel del mundo. Sus poetas tutelares están casi todos cercanos al cuerpo, lo que supone cercanía y pasión por el mundo de los otros: se saben hombres entre los hombres, aunque muchos de ellos, como él mismo, no ignore que hay un lazo de sangre que nos une con lo celeste.

El tiempo de Manuel Ulacia es el presente, es la Gran Estación Central donde confluyen todos los trenes, todos los ríos, todos los tiempos. El presente es el tiempo de la vitalidad y también de la muerte: nada pasa tan rápido como el presente, el tiempo que nunca termina de pasar porque su cualidad es la presencia. Exaltar verdaderamente el tiempo presente es tener conciencia de la dualidad que lo constituye. Quizá sea necesario recordar a T.S. Eliot:

> Time past and time future
> what might have been and what has been
> Point to one end, which is always present.

El presente de Ulacia está hecho de fijezas que transcurren en la página, y que van hacia otras fijezas. «La fijeza, ha escrito Paz, es siempre momentánea». (Para ver cómo puede serlo siempre, léase *El mono gramático).* La dualidad mencionada es precisamente esta característica: la instantaneidad de toda presencia. Por otro lado, en su poesía hay un ir y venir continuo de las imágenes a frases reflexivas con el mismo valor de presencias; quiero decir: lo que ve y siente el poeta vive en el mismo plano que lo que piensa, son momentos del poema. Pero son momentos críticos en los que la experiencia particular se conecta con la general o en la que se hace patente la conciencia solitaria del escritor.

El mundo de Víctor Manuel Mendiola es muy distinto al de Ulacia. Hay poetas que son contemporáneos: viven al tiempo que la ciudad, los avances de la ciencia, con una

memoria crítica del legado de la tradición, etc., y otros que habitan algún tiempo difícil de localizar: unos por nostalgia, otros porque se han puesto a respirar en algún momento pasado de la lengua. Entre los mayores, Alí Chumacero creo que es uno de esos casos de poeta inactual: vive en las bellas resonancias de la caja de música. Fidelidad a la preceptiva que rige el aliento de lo que oímos y vemos. Su mejor decir se logra gracias al cincelamiento barroco, pero tal vez, sus limitaciones también están ahí: un lenguaje que a duras penas incorpora el lenguaje moderno. Mendiola no es Chumacero, y lo dicho sobre éste, tanto en el elogio como en la crítica, no se adecua totalmente a la poesía de aquél. Por lo pronto tiene mucha menos edad y menos obra. El libro principal de Mendiola es *Nubes,* publicado en 1987. Creo que no es aún un libro definitivo, aunque en algún que otro poema comienza a aparecer una voz propia. Si en el caso de Ulacia es evidente la lectura de Apollinaire, Eliot, Pound, Cernuda, Paz y otros; es decir, un panorama que podríamos denominar crítico, en Mendiola su tradición, el diálogo con la lengua y las literaturas —lo que algunos críticos gustan tanto de llamar intertextualidad— es más reducido, ciñéndose, sobre todo, a la poesía modernista y a la de *Contemporáneos:* el gusto por el buen decir y el bien decir, la gracia expresiva, la meditación íntima. No hay saltos ni revelaciones, tampoco estridencias, es una escritura que avanza lentamente con la seguridad de quien participa de un tono. Si la poesía de Ulacia surge de la ciudad, la de Mendiola nace de un cuarto. La ciudad es el mundo de los otros, visto desde la exaltación o desde el extravío del solitario que deambula por sus calles. El cuarto es el espacio de la soledad, o, en ocasiones, de la reunión con alguien. Los cuartos de Mendiola están habitados por criaturas solitarias que a veces comparten su soledad con un cuerpo. Al exaltar el amor, el espacio que esos cuerpos iluminan es el del cuarto con sus objetos: la lámpara, la mesa, la cama. Parecen encuentros situados entre dos horas. En el poema «Final», Mendiola nos muestra una escena de penumbra en la que yacen dos «cuerpos inmóviles señalando el instante». Este instante se rompe por un ademán «que decide el final de la tarde». Mendiola más que exaltar la pasión amorosa ve los cuerpos señalando: no son ellos el instante. Si la poesía de Ulacia está tocada por la luz, la de Mendiola la rige la penumbra. Ambas son inventoras de presencias y diestras en el arte de la metamorfosis. Pero mientras que Ulacia celebra la presencia del otro, Mendiola la recrea con la lentitud de quien no está seguro de su realidad. En Mendiola me parece percibir una duda sobre lo que siente: vivir, parece decirnos el poeta, tal vez no sea esto que me ocurre. Su relación con la naturaleza es la de quien sospecha que la verdadera vida está en ella; pero en ocasiones intuye que lo habita otro, alguien que ha de descubrir, lejos de las torturas rígidas del yo, una vida más alta. En este libro de Mendiola hay un soneto titulado «Poética». ¿Lo es? Es, en principio, una definición de la poesía: lo visto transformado en palabras; las palabras son palabras de las imágenes vistas. La poesía, según esta poética, comienza en los ojos: «la lengua avanza por el ojo». Más parece la poética de un pintor que la de un poeta; porque la palabra es, antes que nada, sonido. Mendiola nos dice: lo visto, dicho, y está bien, sólo que en sus poemas también veo que lo oído se dice y ese decir es sonoro.

Fabio Morábito irrumpe en la poesía como un poeta de la ciudad. Está probablemente condenado por su biografía a hablar de las ciudades. Nacido en la literaria Ale-

jandría, de padres italianos, llegó a México a los catorce años. La lengua española no es la otra lengua, sino como escribe él mismo, la lengua que habla. *Lotes baldíos* es su primer libro de poemas, y ha publicado anteriormente el ensayo *El viaje y la enfermedad* (1984).

La ciudad de este poeta es el arrabal, esa tierra baldía detrás de una barda donde no sucede nada. No es la *tierra baldía* de Eliot: los lotes baldíos de Morábito son el lugar idílico de la infancia, los espacios a la altura del suelo. Si los baldíos representan el mundo concreto y habitable es porque simbolizan la infancia; de ahí su imprecación:

> Si hay otra vida,
> que sea así. Atrás de un muro
> ser sólo botellas rotas,
> latas rendidas de lluvia.

Las afueras son la prehistoria, el lugar donde «todo es un don del aire». A diferencia de Víctor Manuel Mendiola, no mira las nubes mientras anda por la ciudad. Morábito está maravillado por esos signos deshechos: el muro desconchado, la lata oxidada, las botellas donde silba el viento; son los márgenes, el lugar que crece entre la metrópolis y el campo. Ahora sí: esta reivindicación de la marginación es una crítica de las alturas abstractas de la ciudad. En el bello poema «Recuento», Morábito lo ha visto con exactitud:

> De ahí podíamos ver
> a la ciudad ganar
> altura, hacerse abstracta,
> cómo juntaba edad
> comiéndonos la nuestra.

Yo añadiría también que la ciudad junta soledad, junta edad juntando soledad. La ciudad abstracta que Morábito ve desde el otro lado del muro sí es la «unreal City» de Eliot.

Patios, arrabales, gallineros, basureros: «el grado cero de la lengua». Esta denodada y tenaz admiración casi piadosa por lo abandonado está, en los versos cortos de Morábito, bien dicha. Las cosas se dicen y se dicen bien. Morábito tiene mundo y tono. En este canto del lote baldío hay una profunda decepción y rechazo: el poeta es un rebelde, tal vez un hijo pródigo: no quiere entrar en la ciudad, prefiere «el paisaje / amorfo y sin historia», el lugar «violado por los perros, las ratas y los amantes pobres». Es una arrabal santuario donde los objetos son adorados en su abandono, en su inutilidad. Ya no son ni cosas ni lugares codiciados por la vorágine y la lógica de los ciudadanos. Los objetos, libres de su uso, toman vida:

> Aquí, entre los escombros,
> sin etiqueta de oro
> por culpa de la lluvia,
> huérfana y sola, vive
> la lata de cerveza.

Para Morábito este grado cero de la lata de cerveza *(grado cero de la escritura,* Roland Barthes) es su momento de mayor sugerencia, y también de su mayor simplicidad; es, además, un ejemplo a imitar: «vaciarnos de carácter, / dejar la caja hueca / con una

sola cuerda, / la de la fantasía». La fantasía ¿no es la mirada de la infancia? ¿No se nos está pidiendo aquí una vuelta a un mundo menos complicado? La respuesta de Morábito no queda demasiado clara: lo que perdimos, nos dice, es el mar, que antes estaba en todas partes, la pureza y la aventura sin límites del mar. De ese mar, escribe, «queda un poco de luz / en este lote baldío». El filósofo, el que ama el saber es, en su poesía, lógicamente, el «teporocho», «el recolector de escombros, penador de absurdos, el único que sabe discernir materiales, el último humanista especialista en todo, el único filósofo con quien se dignarían a hablar Platón y Sócrates». Es una visión irónica y pesimista, una canto maduro en su expresión pero, en ocasiones, nacido desde la mirada de la infancia. Además, esa música con una sola cuerda, la de la fantasía ¿no cree Morábito que no es la del grado cero mencionado, sino la de la monótona simplicidad? Su poesía no sigue este consejo: tiene más cuerdas; y aunque a veces, como en el caso de Mendiola, se complace en la fantasía (hermana menor de los versos y sobre todo de la imaginación), no se queda en ella, la levanta la verdadera inspiración que toca con cuerdas insospechadas. ¿Qué hubiera sido de Carlos Pellicer si se hubiera entregado a esa sorprendente cuerda de su fantasía? La fantasía es plana, carece de fatalidad. Pero si yo tuviera que hacerle una crítica a Fabio Morábito no sería esta, que es una apostilla, sino esta otra: el que no haya escrito más. Pero Morábito sigue viviendo en la ciudad de México y quizá ya haya descubierto (si no lo ha descubierto hace ya tiempo pero sin decirlo) que las grandes avenidas también están habitadas por lotes baldíos, y que los amantes que se encuentran petrificados en el abrazo amoroso después de la explosión del Vesubio, objeto de un bello poema de este libro, aún incendian los muros de los cuartos con el fulgor de su deseo: no el Vesubio, la ciudad los petrifica; pero desde la soledad el deseo y el amor los inventan, y al hacerlo inventan otra ciudad, otras plazas en las mismas plazas.

No he tratado, ya lo dije, de agotar la descripción de los elementos de estas obras; he querido destacar sólo lo que me ha parecido más importante de lo que han publicado hasta el presente. Son tres poetas distintos, pero significativos. La respiración de Ulacia es más amplia y sabe que el aire que oxigena su cuerpo es el mismo que oxigena nuestro universo; la de Mendiola es la de alguien que respira dentro de un cuarto, es una respiración concreta y definida, regular, aunque a veces parece detenerse y oímos al poeta oírse; Morábito respira a saltos: es hijo real o vocacional de terrenos pocos llanos; aunque tal vez le gustaría respirar con la cadencia natural del mar, siempre tropieza con algo: con el cartel desgarrado, el lote descolorido, la botella de cerveza sobre la que un rayo de sol hace cabriolas matutinas. Como respira a saltos, a veces convierte a las gallinas enjauladas, en astros. Los tres tienen poemas amorosos: Mendiola es tal vez el más lírico en su visión de la pareja, y también el más pesimista. En un bello poema, «Títeres», Mendiola hace del amor, no una elección libre, o una fatalidad que nos hace libres, sino una extraña mecánica del deseo. Morábito es, quizás, el más erótico: sus cuerpos son más concretos que los de los otros dos poetas. Para Ulacia el erotismo y el cuerpo no son sólo una presencia sino una transparencia: el cuerpo inventa mundos. Con él cierro estas notas:

doble surtidor que en la fuente canta
altas exclamaciones

el mundo se abre como un mantel blanco
el diálogo y la cena
que recrea y enamora
pan y vino
nuestros cuerpos imantados metales
giran iluminados
remolino de deseo
bajo las sombras de los árboles
las yemas de tus dedos
son llamas en este bosque de signos.

Juan Malpartida

Carta de México

En agosto de 1984, el gobierno de México llevó a cabo un homenaje nacional a Octavio Paz. En ese homenaje participaron poetas y críticos de varias regiones del orbe. Durante una semana se leyeron poemas, ensayos y traducciones en distintas lenguas. Hubo largas sobremesas en los restaurantes del centro de la ciudad de México e intensas conversaciones hasta altas horas de la noche. Celebrar a Octavio Paz fue celebrar a la poesía, pero también, al hombre que durante cincuenta años ha construido una inmensa obra, en la cual, la poesía, el ensayo literario, político y antropológico, la biografía, la traducción y la crítica de arte, dialogan entre sí y comparten una pasión: la lucidez.

Este año, al cumplir sus setenta y cinco años, Octavio Paz no aceptó un homenaje nacional. Sin embargo, el gobierno de México le ofreció un concierto en el Palacio de Bellas Artes. El pasado 4 de abril, el famoso director de orquesta Herrera de la Fuente dirigió las composiciones de tres músicos mexicanos (Daniel Catán, Mario Lavista y Manuel Enríquez), inspirados en la poesía del poeta.

La primera composición que se interpretó fue *Mariposa de obsidiana* (1984) de Daniel Catán, en la cual se utiliza como letra el poema en prosa con el mismo nombre, del libro *¿Águila o sol?* escrito entre 1949 y 1950. La segunda fue la de Mario Lavista, titulada *Hacia el comienzo,* composición basada en dos poemas cortos «Con los ojos cerrados» y «Paisaje», y, la primera estrofa de un tercero, «Maithuna» del libro también titulado *Hacia el comienzo* escrito entre 1964 y 1968 en la India.

Después del intermedio, se presentó la obra de Manuel Enríquez *Manantial de soles* (1984), en la cual se utiliza como letra el poema «Eje» del libro también titulado *Hacia*

el comienzo. En esta composición, Enríquez creó a través de dos voces, la de una soprano —Zulyamir Lopezríos— y la de un actor —José Alcaraz—, un diálogo amoroso análogo al creado por la instrumentación.

Sin duda alguna, este concierto establece un vínculo más entre música y poesía, vínculo que ha existido siempre. Hay que recordar, por ejemplo, que la poesía provenzal era compuesta para ser cantada. Lo mismo se puede decir de las cantigas galaico-portuguesas y de los poemas del *Cancionero de Palacio*. Poesía y música están unidas desde el principio y ambas relacionadas con lo sagrado. Además, en la modernidad, desde el siglo XVIII, existe una tradición de músicos que han compuesto partituras inspiradas en las obras de poetas. Pienso en las composiciones de Mozart donde se utilizan los poemas de Goethe o en las de Debussy inspirados en los de Verlaine o en la de Schumann escritas para los de Heine. Los ejemplos son múltiples, no creo necesario repetirlos.

A pesar de que Octavio Paz nunca ha escrito un ensayo sobre música (según él, por no tener capacidad para hacerlo), en su obra hay varios poemas inspirados en ella. Recuerdo ahora, por dar dos ejemplos, aquel titulado «Concierto en el jardín» inspirado en la música de la India, o aquel otro dedicado a John Cage. Repito algunas líneas del segundo:.

Leído
desleído
Music without measurements,
sounds passing through circumstances
Dentro de mí los oigo
                    pasar afuera,
fuera de mí los veo
                    pasar conmigo.
Yo soy la circunstancia.
Música:
            oigo adentro lo que veo fuera
            veo dentro lo que oigo fuera...

El poema no sólo tiene como tema la música, sino que es un diálogo con la poética y la música de Cage. Poética y música en donde el silencio significa lo que el sonido y la palabra no pueden decir.

Además del concierto ofrecido en el Palacio de Bellas Artes, *Imevisión* ha hecho una serie de entrevistas a escritores e intelectuales mexicanos, tales como el novelista Salvador Elizondo, el cronista y ensayista Carlos Monsiváis o el narrador Alejandro Rossi, relacionadas con la obra de Octavio Paz.

Coincidiendo con estos eventos, *Televisa* ha grabado doce espléndidos programas dedicados al poeta. Cuatro de ellos se ocupan de temas relacionados con la historia y la política mexicanas. Cuatro a la poesía: en ellos Paz comenta las obras de Sor Juana, Tablada, López Velarde, Alfonso Reyes, el grupo de Contemporáneos y la suya propia. Y cuatro dedicados al arte, tema que ha apasionado a Paz desde sus comienzos literarios. El primero de los programas de esta última serie está dedicado al arte precolombino; el segundo, a tres artistas mexicanos del siglo XIX: Bustos, Velasco y Posada; el tercero, a los muralistas y el cuarto al arte contemporáneo. En este programa Paz

comenta las obras de Rufino Tamayo, Frida Kahlo, María Izquiedo, Juan Soriano, José Luis Cuevas y Manuel Felguérez entre otros.

A diferencia de los programas que *Televisa* filmó en 1984 con motivo de los setenta años del poeta, los cuales fueron conversaciones entre Paz y otros escritores y críticos de distintas partes del mundo (Salvador Elizondo, Alvaro Mutis, Ramón Xirau, Emir Rodríguez Monegal, Raymundo Pániker...), en éstos, Paz aparece comentando la pluralidad de temas que ha tratado en su inmensa obra relacionados específicamente con México.

El día 12 de abril, la embajada de Francia entregó a Paz la medalla de la *Orden de las artes de Francia.* Después de las palabras del señor embajador, Jacques Alain de Sedouy, el poeta mexicano leyó unas hermosas páginas donde evoca la incidencia que ha tenido la cultura francesa en su formación. Como dice Paz en su discurso, lo francés está unido a su vida desde la infancia. Hay que recordar que el poeta mexicano nacería en el seno de una de aquellas «familias afrancesadas» de la clase media de México, tan características del porfiriato. Una de las imágenes de sí mismo que recuerda en ese texto, es el verse niño en la biblioteca de su abuelo hojeando con un primo suyo las estampas de una gruesa historia de Francia. También evoca sus primeras lecturas: *Los tres mosqueteros* y los volúmenes de *20 años después* y de *El vizconde de Bragelonne,* y más tarde *La cartuja de Parma.* El diálogo que ha mantenido con la cultura francesa ha sido interminable. En el mismo discurso, el propio Paz se pregunta qué se quiere decir cuando se habla de «afrancesamiento». Reproduzco un fragmento donde medita sobre el tema: «Si consultamos los diccionarios encontramos que la palabra designa a aquellos que imitan con exageración a los franceses. También se dice de los que, en España, siguieron el partido de Napoleón en el siglo pasado. Pero el vocablo tiene un significado más amplio, más noble y más rico. Basta leer a nuestros historiadores, novelistas y pensadores para comprobar que, desde fines del siglo XVIII, se comenzó a llamar «afrancesados» a los partidarios de la Ilustración y, un poco después, a los que simpatizaban con la revolución francesa. La palabra se sigue empleando a lo largo del siglo XIX para designar a los liberales (...). A final de siglo el vocablo adquirió una coloración estética y ser «afrancesado» significó ser simbolista o decadente, adorador de Flaubert o de Zola, y en fin, como dice Rubén Darío, «ser con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo». La cita es larga pero reveladora. Al releer estas páginas, vuelvo al concierto que se dio a Octavio Paz en el Palacio de Bellas Artes; pienso en el afrancesamiento del edificio, en la inmensa cortina de cristal fabricada por Tiffany, en las columnas de mármol de Carrara, en la gran cúpula dorada, en los ángeles de bronce caídos en la mitad de la plaza; asisto de nuevo a la embajada francesa, escucho las palabras de Paz, repaso mentalmente los libros franceses que cita inspirados en la historia, arte y naturaleza de México; en el gran diálogo entre las dos culturas y me pregunto si el afrancesamiento de Paz no ha sido una de las constantes alternativas de nuestra civilización hispánica en los dos últimos siglos. Ser afrancesado en la modernidad ha sido lo mismo que ser italianizante en el Renacimiento. ¿Qué habría escrito Garcilaso si no hubiera conocido la obra de Petrarca?

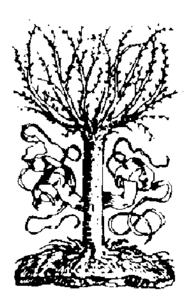
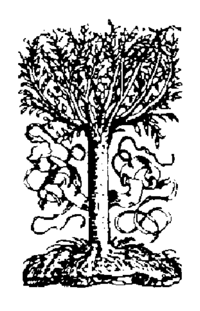
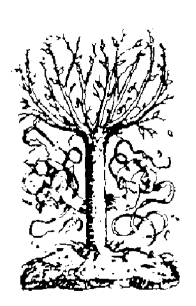
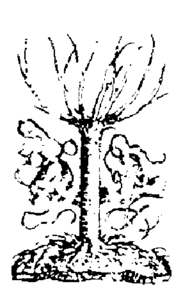
Una imagen se yuxtapone y traslado todo este mundo mexicano afrancesado a la historia y la literatura de España. En 1986, coincidimos Horacio Costa, los Paz y yo

en Madrid: comimos en el galdosiano restaurante *Botín* cercano a la Plaza Mayor; después caminamos por la ciudad vieja. Durante la comida y el paseo conversamos mucho, sobre todo de Galdós. Tanto Paz como yo habíamos leído al novelista español en las ediciones pertenecientes a nuestros respectivos abuelos. Octavio, que tiene una magnífica memoria, reconocía las calles que aparecen como escenario en una y otra novela. De pronto dijo que se identificaba con Salvador Monsalud. El lector español recordará que Monsalud es uno de los dos personajes simbólicos de la segunda serie de los *Episodios Nacionales:* el masón progresista, liberal y afrancesado que se enfrentará a la España conservadora representada por su hermano Carlos Navarro, alias Carlos Garrote. Sin embargo, Monsalud no es sólo eso, es un personaje en movimiento, un personaje que evoluciona, que está vivo. Si en el primer episodio de la segunda serie, Monsalud es uno de los opositores de la monarquía absoluta, y por esa razón se alistaba en el ejército invasor, en los siguientes episodios se irá transformando: primero en un liberal moderado, después en un reformista, y al final en un realista escéptico. El lector se preguntará por qué. Octavio Paz nos daría la respuesta diciendo que la historia es el terreno de lo posible, el terreno de lo relativo y no de lo absoluto. Fernando Monsalud trata a lo largo de su vida de devolverle la *salud* a esa España en crisis dentro de las alternativas que la historia ofrece.

Esta identificación de Paz con el personaje galdosiano se debe, sin duda, al hecho de que el escritor mexicano es consciente de que su pensamiento es un pensamiento en movimiento, que ha evolucionado y se ha transformado dentro de las alternativas posibles que el tiempo y sus circunstancias han ofrecido.

Frente a las herencias absolutas de las revoluciones e ideologías, el apoyo *crítico* a la democracia tiene que ver con la profunda creencia de Paz en el diálogo: un espacio donde se hace presente a los otros. No es la búsqueda de una verdad, sino de las verdades de la historia.

Manuel Ulacia

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

ENERO 1989

FEBRERO - MARZO 1989

EL PAISAJE

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

REDACCION

Vitruvio, 8 · 28006 MADRID
Telef.: (91) 261 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.

Vitruvio, 8 · 28006 MADRID
Telf.: (91) 261 28 33



ciencia pensamiento y cultura

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO
Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL).

Número 15 — Enero-Junio 1989

SUMARIO

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 5.000 pesetas ó 40 dólares; Europa, 45 dólares; América y resto del mundo, 50 dólares.

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 244 06 00 (Ext. 300)
Télex. 412 134 CIBC E

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Contribución al estudio de la Generación del 36

VOLUMENES MONOGRAFICOS

LEOPOLDO PANERO, número 187/188, julio-agosto de 1965. Colaboran: Luis Rosales, José María Valverde, Ildefonso Manuel Gil, José Coronel Urtecho, Vicente Aleixandre, Fernando Gutiérrez, José Antonio Muñoz Rojas, Gastón Baquero, Dámaso Alonso, Antonio Tovar, José Antonio Maravall, Victoriano Cremer, Pablo Antonio Cuadra, Ricardo Gullón, Ramón de Garciasol, José María Souvirón, Alfonso Moreno, Manuel Sánchez Camargo, Jaime Delgado, Juan Ruiz Peña, Carlos Echeverri Mejía, Rafael Soto, Gaspar Moisés Gómez, Raúl Chávarri, Angel Martínez y Emilio Miró. Un volumen de 255 páginas: 250 pesetas.

LUIS ROSALES, número 257/258, mayo-junio de 1971. Colaboran: Pablo Neruda, Vicente Aleixandre, Pablo Antonio Cuadra, Fernando Gutiérrez, Augusto Tamayo Vargas, José María Souvirón, Luis Felipe Vivanco, Emilio Miró, José Coronel Urtecho, José Manuel Caballero Bonald, Ildefonso Manuel Gil, José García Nieto, Rafael Morales, Francisca Aguirre, Rafael Soto Vergés, Eladio Cabañero, Alberto Porlan, David Escobar Galindo, Joaquín Giménez Arnáu, Santiago Herraiz, Santiago Castelo, Julio Cabrales, Hernán Dimond, Jacinto Luis Guereña, Dámaso Alonso, Antonio Tovar, Pedro Lain Entralgo, Rafael Lapesa, Ricardo Gullón, Dionisio Ridruejo, Pablo Antonio Cuadra, José Hierro, Julián Marías, Rafael Conte, Eduardo Tijeras, Marina Mayoral, Fernando Quiñones, Alicia Raffucci, Juan Carlos Curutcher,Eileen Connolly, José Luis Cano, Luis Jiménez Martos, Jaime Ferrán, Ramón Pedrós, Juan Quiñonero Gálvez, Félix Grande, Alonso Zamora Vicente, Carlos Edmundo de Ory, José Antonio Muñoz Rojas, Ramón de Garciasol, José Alberto Santiago, Marcelo Arroita Jáuregui, María Josefa Canellada, José Antonio Maraval y Albert Portland. Un volumen de 702 páginas: 500 pesetas.

CAMILO JOSE CELA, número 337/338, julio-agosto de 1978. Colaboran: José García Nieto, Fernando Quiñones, Horacio Salas, Pedro Laín Entralgo, José María Martínez Cachero, Robert Kirsner, Paul Ilie, Edmond Vandercammen, Juan María Marín Martínez, Jesús Sánchez Lobato, Gonzalo Sobejano, Vicente Cabrera, D. W. Mac Pheeters, Carmen Conde, Charles V. Aubrun, Antonio Salvador Plans, Tomás Oguiza, Mario Merlino, Sabas Martín, André Berthelot, Angeles Abruñedo, Jacinto Luis Guereña y Sagrario Torres. Un volumen de 333 páginas: 250 pesetas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....
con residencia en ....
calle de.., núm............... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número.., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de...................................... de 198.....
El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....
....

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	4.500	
	Ejemplar suelto	400	
		Correo marítimo *$ USA*	*Correo aéreo* *$ USA*
Europa	Un año	45	60
	Ejemplar suelto	4	5
USA, Africa Asia, Oceanía	Un año	45	90
	Ejemplar suelto	4	7
Iberoamérica	Un año	40	85
	Ejemplar suelto	4	5

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 06 00, extensión 396.

Precio de este ejemplar
400 Ptas. (IVA incluido)

Próximamente:

Homenaje a José Antonio Maravall

Escriben Francisco Abad, Miguel Batllori, Manuel Benavides, Loreto Busquets, José Manuel Cuenca Toribio, José María Díez Borque, Luis Díez del Corral, Antonio Domínguez Ortiz, Joan Estruch Tobella, Manuel Fernández Alvarez, Emilio Garrigues, José Antonio Gómez Marín, Félix Grande, Ricardo Gullón, Francisco Gutiérrez Carbajo, María Carmen Iglesias, Carmen López Alonso, Otilia López Fanego, Blas Matamoro, Soledad Ortega, Francisco Sánchez, Nicholas Spadaccini, Eduardo Tijeras y Ana Vian.

